

Nº 4846

72.036

MUN
des

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID	
E. T. S. ARQUITECTURA	
BIBLIOTECA	
Nº ENTRADA
Nº DOCUMENTO
Nº EJEMPLAR
SIGNATURA	J - 49.464

R: 11.321

MARIA TERESA MUÑOZ

**la desintegración estilística
de la
arquitectura contemporánea**

MOLLY EDITORIAL
Madrid, 1998

© MARÍA TERESA MUÑOZ

Prohibida la reproducción total o parcial sin la autorización de la autora
MOLLY EDITORIAL

María Teresa Muñoz. C/ Príncipe de Vergara, 117. 28002 Madrid

ISBN: 84-922708-1-0

Depósito Legal M-16881-1998

Impreso en España

Fotocomposición e impresión: TECNOVIC ARTE GRÁFICO, S.L.

Antonio Pérez, 8. Tel. 91 562 56 43. 28002 Madrid

a los cincuenta años del Estilo Internacional



Nota previa

El texto que se publica aquí tiene diecisiete años y corresponde, íntegramente y sin ninguna modificación, a mi Tesis doctoral que con ese mismo título fue concluida en septiembre de 1981 y leída en la Escuela de Arquitectura de Madrid en enero de 1982.

Este trabajo, que obtuvo el Premio Extraordinario de Tesis doctorales de ese año, fue dirigido por el catedrático D. José Rafael Moneo Vallés, a quien ahora, como entonces, deseo expresar mi agradecimiento por su apoyo y por su ayuda.

Ya que sólo alguno de mis artículos es anterior a 1981, este texto académico debe considerarse el primer eslabón de mi actividad posterior, sobre todo de mis libros en colaboración con Juan Daniel Fullaondo a partir de 1986. En cuanto al contenido, seguramente hoy resultarán más interesantes los dos primeros capítulos, que aquí se trataban como una introducción necesaria para el análisis de la arquitectura del momento. El tercero, el más rigurosamente contemporáneo, podría ser más importante por lo que no dice que por lo que dice.

MARÍA TERESA MUÑOZ
1998

Indice

Nota previa	7
<hr/>	
PARTE I: Una reflexión sobre el estilo en arquitectura	
<hr/>	
1. El alcance de la noción de estilo	11
2. La batalla de los estilos: la arquitectura inglesa hacia 1860	14
3. La hibridación estilística: la arquitectura americana hacia 1890	24
PARTE II: Último estilo, el Estilo Internacional	
<hr/>	
1. La necesidad de forma en la arquitectura moderna	35
2. Un arquitecto moderno: William Lescaze	40
3. La arquitectura moderna como Estilo Internacional	49
4. El Estilo Internacional desde la arquitectura actual	62
PARTE III: El estilo en el post-modernismo	
<hr/>	
1. La lucha contra la arquitectura moderna: el arquitecto crítico	67
2. Dos arquitectos contemporáneos: Robert Venturi y Peter Eisenman	75
3. La negación del estilo en los estilos arquitectónicos contemporáneos	83
4. El estilo en la arquitectura de los años ochenta: un intento de pronóstico	94
Bibliografía	103
<hr/>	

PARTE I. Una reflexión sobre el estilo en arquitectura

1. El alcance de la noción de estilo

Según señala el etnólogo y sociólogo A. L. Kroeber en su obra *El estilo y la evolución de la cultura* (1957), las definiciones que se encuentran en los diccionarios de un término tan impreciso como lo es el de estilo pueden agruparse en torno a tres líneas principales de referencia. El estilo es característico; el estilo es distintivo; y el estilo se refiere a maneras o modas.

Etimológicamente, estilo parece proceder de “stylus”, el agudo estilete usado por los griegos y romanos para escribir sobre cera. El estilo de un hombre era su manera peculiar de escribir, aludiendo primeramente a su caligrafía y después a su elección y combinación de palabras. Sin embargo, a pesar de que en su origen el estilo se refería siempre al estilo de un individuo —sentido que todavía hoy tiene vigencia— lo cierto es que en la historia del arte y la crítica estética la palabra estilo posee más comúnmente una connotación colectiva. Se habla del estilo compartido por una cierta colectividad, e incluso del estilo de un artista dentro del estilo general de una época o escuela.

Los estudios estilísticos de la arquitectura parten siempre, al menos implícitamente, de aceptar que existe un cierto grado de constancia en las formas arquitectónicas. Un estilo se entiende como la forma constante del trabajo de un arquitecto o de un grupo de arquitectos, ya sea considerada en sí misma o como parte de toda la actividad de ese individuo o grupo. Para la arquitectura, la creación colectiva de un estilo constituye un hecho tan decisivo, una realización tan importante, como lo es para el lenguaje la creación de una nueva norma o convenio.

El gran problema del estilo en arquitectura se plantea en saber definir, en identificar, cuándo desaparece esa constante o unidad característica y se produce un cambio de estilo. El problema de la ruptura surge en cuanto cada estilo se entiende como temporalmente limitado, producto de unas determinadas circunstancias que son las que desembocan en la generalización de una determinada manera de construir.

Al tiempo que a ese cierto grado de constancia, todas las acepciones del estilo se refieren a la forma, en contraposición a la substancia; a la manera, en contraposición al contenido. Además, implican una cierta consistencia de las formas y sugieren que todas las formas utilizadas en un estilo son lo suficientemente coherentes como para integrarse en una serie de modelos relacionados entre sí.

Aunque algunos autores, entre ellos el citado A. L. Kroeber, hayan afirmado la existencia de fenómenos estilísticos en la ciencia, e incluso hayan tratado de extender el concepto de estilo a las culturas en general, el término estilo se ha referido más habitualmente a las bellas artes. En especial, el estilo se aplica a aquellas artes que versan directamente sobre las proporciones o relaciones mutuas entre sonidos, formas, masas, colores o movimientos.

La arquitectura, como actividad que tiene por objeto la producción de objetos singulares, que hace uso de modelos y que tiene en la forma su propio tema, sería, en este sentido, uno de los campos más propicios para la aplicación del concepto de estilo. Éste, en su acepción más convencional, cabría ser interpretado como fórmula o canon —como norma por excelencia del valor arquitectónico— o como la idea más familiar de los estilos históricos. En esta última, tanto las culturas como las naciones, regiones, períodos, dinastías, etc. tendrían su propio estilo.

En torno a estas dos concepciones gira toda la problemática del estilo arquitectónico. Y, si bien ambas poseen sentidos totalmente distintos, tienen en común ese carácter eminentemente compartido —de algo que tiende a coordinar y estabilizar las formas— que convencionalmente se adscribe al estilo. Henri Focillon, en su *Vie des Formes* (1934), ha sido seguramente quien más claramente ha definido el estilo en esta doble vertiente: por un lado, como “ligne des hauteurs”, como absoluto, ejemplar y fijo; por otro, como desarrollo, como conjunto coherente de formas unidas por un acuerdo recíproco, como sucesión y como encadenamiento.

“Ce terme a deux sens bien différents, et même opposés. Le style est un absolu. Un style est une variable. Le mot style précédé de l'article défini désigne une qualité supérieure de l'oeuvre d'art, celle qui lui permet d'échapper au temps, une sorte de valeur éternelle... Un style, au contraire, c'est un développement, un ensemble cohérent de formes unies par une convenance réciproque, mais dont l'harmonie se cherche, se fait et se défait avec diversité”.

Con esta matización sobre lo que es *el* estilo y lo que es *un* estilo, Focillon trata de dar cabida a la contradicción que encierra cualquier obra de arte —al tiempo una obra única y perteneciente a un sistema universal. Existe un estilo que es general y estable, que está por encima de las oscilaciones de la historia, por encima de lo local y lo individual. Pero también existen los estilos, como movimientos vivos que evolucionan, que se desarrollan de acuerdo con una lógica interna y ciertas influencias del exterior.

“...on peut dire que l'architecture gothique est à la fois tentée et raisonnée, recherche empirique et logique interne. Ce qui prouve son caractère expérimental, c'est que, malgré la rigueur avec laquelle elle a procédé, certaines de ses expériences sont restées à peu près sans conséquence...”

Cada estilo, a lo largo de su vida como tal, atraviesa sucesivamente una serie de estados, más o menos largos y más o menos intensos, que en todas las épocas de la historia comparten los mismos caracteres formales. Los momentos experimental o arcaico, clásico, de refinamiento y barroco, no son privativos de un estilo o de la historia de las formas en su conjunto, sino que aparecen una y otra vez, siempre que se produce la muerte de un estilo y el nacimiento de otro.

“L'histoire des formes ne se dessine pas par une ligne unique et ascendante. Un style prend fin, un autre naît à la vie. L'homme est contraint de recommencer les mêmes recherches, et c'est le même homme, j'entends la constance et l'identité de l'esprit humain, qui les recommence”.

Y, además, distintos estilos pueden coexistir en el espacio y en el tiempo.

“Toute interprétation des mouvements des styles doit tenir compte de deux faits essentiels: plusieurs styles peuvent vivre simultanément, même dans de régions très rapprochées, même dans une région unique; les styles ne se développent pas de la même manière dans les divers domaines techniques où ils s'exercent”.

Seguramente, Henri Focillon representa el intento más completo de extender el dominio del estilo a todas las manifestaciones de la obra de arte. La absoluta estabilidad del estilo universal y la evolución de los estilos parciales tejen una tupida red en la que se insertan desde la intemporalidad de las formas clásicas hasta las formas más efímeras y locales. El estilo, por una parte, cubre todo el campo del arte —en cuanto se identifica con la historia de sus formas— y, por otra, en su propio camino evolutivo se erige como garantía y promotor de la necesaria diversidad.

Todos los conceptos de que se sirve Focillon para su definición del estilo —los de norma absoluta, evolución, repetición cíclica, polifonía, etc.— tratan de hacer de éste una categoría eminentemente relacional. Cualquier obra concreta estaría siempre vinculada a uno o incluso a varios estilos y, más concretamente, a un cierto momento de su evolución. Es en este sentido como el estilo ha sido valorado o negado por la arquitectura, y también por la crítica arquitectónica, en cuanto algo ligado a los aspectos formales y esencialmente compartido.

La amplitud y continuidad que propone Henri Focillon para la noción de estilo queda, sin embargo, como una mera referencia cuando examinamos en qué términos se ha presentado la cuestión del estilo en momentos concretos de la arquitectura. Entre ellos, vamos a hacer referencia a dos —ambos pertenecientes al siglo XIX— dominados por la pluralidad estilística y a ese momento singular, de comienzos del siglo XX, en que aparece la conciencia de un único estilo. A partir de ello, se dibujará la situación estilística de la arquitectura contemporánea, que es el principal objeto de esta reflexión.

Porque, frente a ese estilo que se presenta como una envoltura universal, capaz de comprender todo lo concreto, la propia arquitectura contemporánea nos lleva a darnos cuenta que no es ya la propia noción de estilo tan importante como la forma misma en que ese estilo aparece. Que lo importante no es llegar a saber lo que tiene una arquitectura de este o aquel estilo, hecho que rebajaría en cierto modo su distinción como acontecimiento singular, sino más bien la manera en que tal arquitectura busca definir la peculiaridad de su estilo.

2. La batalla de los estilos: la arquitectura inglesa hacia 1860

La utilización de los llamados estilos históricos en arquitectura siempre ha supuesto por parte de los arquitectos una toma de posición con respecto al pasado. Esta posición ha tenido, en ocasiones, un matiz idealista. Es la de aquellos que, ante un período particular de la arquitectura —romana, griega, renacentista, gótica— creen que sólo volviendo a ella, a sus ideales y a sus formas, puede crearse una arquitectura satisfactoria. Otras veces, la posición tiene un matiz más indiferentista. Es la de aquellos que consideran que todos los estilos tienen el mismo valor y, en consecuencia, proponen utilizar los estilos históricos libremente, eligiendo el más apropiado en función de unas u otras circunstancias.

En cualquiera de estos casos, el estilo ha sido para los arquitectos un condicionante esencial a la hora de construir su obra, en cuanto los estilos existían ya con anterioridad a su propio trabajo. El estilo es, en primer lugar, histórico, es decir, está ligado a unos precedentes determinados. En segundo lugar, cualquier arquitecto puede libremente pasar de unos estilos a otros en función de las circunstancias concretas de la obra. Por último, el estilo no es en ningún caso originalidad, sino por el contrario el perfeccionamiento o extensión de una determinada manera de construir, manera que afirma sus valores en cada nueva obra.

Hacia mediados del siglo XVIII, comienzan a aparecer en el panorama de la cultura europea una serie de condiciones que iban a favorecer el desarrollo de los estilos históricos en arquitectura. En Alemania, con los trabajos de G. E. Lessing y J. J. Winckelmann, se presentan los primeros enfoques históricos del arte y el interés por explotar los descubrimientos llevados a cabo en el campo de la arqueología clásica. En Inglaterra, por su parte, se despierta por estos mismos años una especial fascinación por el poder evocativo de los fragmentos arquitectónicos, comenzando a manifestarse sobre todo en los poetas y novelistas. Primero las ruinas góticas, más próximas, y después las ruinas clásicas, a cuya investigación se dedicaron con entusiasmo numerosos nobles ingleses que viajaron con este objeto a Grecia y Roma, influyeron decisivamente en los arquitectos e incluso en sus propios clientes.

El entusiasmo por la arquitectura de un determinado momento del pasado fue el responsable inmediato de los diversos historicismos que se sucedieron a lo largo de los siglos XVIII y XIX, dominando sucesiva o alternativamente todo el panorama arquitectónico europeo. Ahora bien, existe un determinado momento en el que los estilos históricos absorben hasta tal punto toda la problemática de la arquitectura que se convierten, de hecho, en prácticamente la única preocupación de los arquitectos y de los críticos. Este momento se inicia, como señala Henry-Russell Hitchcock en su obra *Early Victorian Architecture in Britain*

(1954), al producirse a finales de la década de 1830 dos hechos simultáneos. El primero de ellos es la aceptación generalizada por parte de los arquitectos de numerosos modelos estilísticos. El segundo, el rechazo de la originalidad estilística como objetivo arquitectónico.

“The beginning of the Victorian Age in the late 30's brought the wide acceptance of new stylistic models, English or Italian, and a parallel rejection of stylistic originality as an acceptable architectural aim”.

A comienzos de la época victoriana, y dominando la escena arquitectónica sobre todo las grandes figuras de A.W.N. Pugin y Sir Charles Barry como representantes del gótico y el clasicismo respectivamente, parecía como si los estilos fueran auténticos compartimentos estancos con unos rasgos propios, de manera que cuando un arquitecto adoptaba un estilo lo adoptaba siempre en su conjunto. La adscripción o la elección de un estilo se realizaba con una actitud casi de militancia en uno y otro de los dos bandos que se disputaban la supremacía y que se presentaban como irreconciliables. La defensa del gótico realizada por Pugin en su obra *Contrasts* de 1836, planteándolo como una auténtica necesidad, y la insistencia tanto del mismo Pugin como de Sir Charles Barry en hacer de sus obras un vehículo propagandístico y difusor del propio estilo favorecían, sin duda, esta casi exigencia a los arquitectos de militancia estilística.

Sin embargo, como ha visto muy bien Sir John Summerson (“A Victorian Competition: The Royal Courts of Justice” en *Victorian Architecture in England*, 1970), los importantes concursos que se realizan en Inglaterra a lo largo del segundo tercio del siglo XIX van a proporcionar las claves más decisivas para entender la cuestión que en este momento preocupa más a los arquitectos, la cuestión del estilo. Los grandes concursos se inician en 1835 con el convocado para construir el nuevo Palacio de Westminster, sede del Parlamento, en Londres. El ganador del concurso es Sir Charles Barry, con un proyecto totalmente realizado siguiendo el modelo gótico, que será el que finalmente se ejecute con ligeras variaciones. En este caso, el problema del estilo aparece abiertamente como el protagonista a todos los niveles del concurso. Por una parte, el jurado otorga el premio a Sir Charles Barry a causa, sobre todo, de su “destreza en el manejo de los detalles góticos”. Por otra parte, el estilo era una cuestión que aparecía contenida en las bases del concurso con un carácter de auténtico imperativo —“the style of the building be gothic or Elizabethan”. Y, por último, este imperativo estilístico fue suficiente para llevar al más ferviente defensor del clasicismo incluso a aliarse con Pugin, su antiguo enemigo, y pasar a trabajar sin vacilaciones dentro del estilo gótico.

El concurso de Westminster, por lo tajante de su planteamiento en cuanto al tema del estilo, no admitía el enfrentamiento entre los partidarios del estilo gótico y los partidarios del estilo clásico que existía realmente en la profesión a comienzos de la época victoriana. Se planteaba como el ejercicio dentro de un determinado estilo que se consideraba, por unas u otras razones, el único posible para los edificios del nuevo Parlamento. Nadie censuraría, por tanto, la actitud de Sir Charles Barry, sino por el contrario elogiarían su habilidad para aliarse con el máximo exponente del “gothic revival” y lograr un rotundo éxito incluso en el campo contrario. Y no hubo censura precisamente porque nadie dudaba que la elección de un estilo se realiza de acuerdo con el tipo de edificio que se construye —Pugin comienza proponiendo el gótico como el estilo propio de las iglesias cristianas y el mismo Barry construye en Brighton la iglesia de St. Peter en estilo gótico en 1828— y no había razón

para pensar que no tuvieran razón los promotores del concurso de Westminster al proponer para el mismo como obligatorio el estilo gótico. Todo esto nos lleva a señalar que no hubo enfrentamiento estilístico de ningún tipo en el concurso de Westminster, sino que éste, más bien, supuso un cese o una tregua en las rivalidades —más que auténticas luchas— mantenidas entre los partidarios de uno y otro estilo, como demuestra el hecho mismo de la colaboración entre Pugin y Barry. Sir Charles Barry, simplemente, abandona momentáneamente el clasicismo para hacer, porque así lo exige el encargo, su edificio más importante en estilo gótico.

Tendrían que pasar veinte años para que, lo que hasta entonces había sido una coexistencia o una simple rivalidad entre defensores de lo clásico y lo gótico, desembocara en una lucha abierta por mantener e imponer la hegemonía de uno de ellos con la descalificación del otro. El concurso para el War Office y el Foreign Office, convocado en 1856, con todos los episodios sucesivos a que dio lugar marca el inicio de esta batalla que convirtió al tema del estilo en el máximo protagonista del escenario arquitectónico. Las defensas y ataques de uno y otro estilo se sucederían sin descanso, incluso mucho después de haberse emitido el fallo del jurado, hasta tal punto que la expresión “batalla de los estilos” ha quedado vinculada ya indisolublemente a este momento de la historia arquitectónica inglesa, a la década de 1855 a 1865.

El concurso para la construcción de los dos nuevos ministerios, el War Office y el Foreign Office, registra una participación masiva de arquitectos, más de doscientos, algunos de ellos extranjeros. Las bases del mismo, significativamente, no contenían ninguna indicación sobre el tema concreto del estilo, aun cuando en este momento ésta era una cuestión sobre la que nadie podía dejar de pronunciarse. Como señala también Sir John Summerson en el citado ensayo, si las bases no hacían ni siquiera mención del tema del estilo no por ello dejaron de cundir rumores lo suficientemente fiables como para saber que los edificios deberían ser clásicos. Sólo unos pocos se aventurarían por el camino del gótico y, tal como estaba previsto, los premios recaen en soluciones basadas en el clasicismo francés y presentadas por arquitectos muy poco conocidos.

Uno de los premios menores del Foreign Office recae, sin embargo, en un arquitecto de prestigio, George Gilbert Scott, que se contaba entre los que se habían arriesgado por la causa gótica, aun cuando su propuesta no pudiera interpretarse como de un gótico muy puro, sino con ciertas contaminaciones italianas. Este reconocimiento, aunque fuera a través de un premio menor, le sirve sin embargo a George Gilbert Scott para convertirse en una de las personalidades clave a la hora de decidir quién será el arquitecto encargado de realizar materialmente la obra, con independencia de quién hubiera sido oficialmente el ganador del concurso. Cuando comienzan las gestiones para decidir este tema, ciertas personalidades logran dar la vuelta a la situación y convencer de que el estilo de los edificios ha de ser gótico, y en las listas de candidatos al encargo final el nombre de Scott aparece siempre en segundo lugar. La causa gótica gana terreno y George Gilbert Scott es designado para realizar el proyecto definitivo, sin tener en cuenta su propuesta inicial. El último episodio de la historia del concurso del War Office y el Foreign Office es un giro inesperado de lo que parecía definitivamente decidido. La subida al poder de Lord Palmerston es suficiente para imponer a George Gilbert Scott la construcción del edificio en el más ortodoxo estilo clásico.

Al contrario de lo que ocurrió con el palacio de Westminster, el concurso para el War Office y el Foreign Office, precisamente por no contener referencias explícitas al estilo en

sus bases —aun cuando ese tema fuera el centro de todas las polémicas de los arquitectos, historiadores y críticos— se convirtió en el campo de batalla más idóneo para el enfrentamiento abierto de los estilos clásico y gótico. Como se vio más tarde en su laboriosa y azarosa resolución, este enfrentamiento lo sería con toda la virulencia que comporta el disputarse la hegemonía en dos de los más importantes edificios oficiales, cuando nada había decidido de antemano en este sentido. Esta virulencia, lógicamente, fue aumentando de tono a medida que, ante la expectación de los partidarios de uno y otro bando, se iban eligiendo alternativamente soluciones clásicas y góticas para la construcción definitiva de los dos nuevos ministerios.

Lo que fue interpretado por todos como una rendición incondicional de George Gilbert Scott ante las imposiciones de Lord Palmerston, su abandono de la causa gótica que había defendido con un gran riesgo y casi en solitario para pasar a realizar finalmente su proyecto del Foreign Office en estilo italiano, añadía una gota más de dramatismo a esta lucha interminable. No es ya el caso de Sir Charles Barry que, con toda tranquilidad, acepta trabajar en un estilo que le es ajeno porque así lo exigen las condiciones del edificio, sino el de un arquitecto que, como George Gilbert Scott, es literalmente obligado a retractarse del estilo elegido para proyectar su propuesta y a volver a empezar imponiéndose unas condiciones estilísticas contrapuestas. No hubiera podido hablarse de batalla de los estilos si, como parecía lógico, el concurso se hubiera resuelto con el encargo a los arquitectos ganadores de edificios clásicos, que eran los que proponían sus soluciones. Pero la batalla tenía que librarse y, más que quién fuera realmente el vencedor, importaba el hecho de que un estilo había sucumbido, al menos momentáneamente, ante la pujanza del otro y que una causa era capaz incluso de obligar a un arquitecto a rectificar estilísticamente su proyecto.

George Gilbert Scott, figura clave de este momento de la historia arquitectónica de Inglaterra, muestra por sí mismo todo el dramatismo de esta batalla de los estilos con sus desesperados intentos por dar una salida a la situación. Por una parte, Scott publica en el mismo año de 1857 su obra *Remarks on Secular and Domestic Architecture, present and future*, en la que defiende el estilo gótico como el más adecuado para la arquitectura civil por su gran capacidad de adaptación. Por otra parte, trata de buscar un posible pacto entre sus convicciones estilísticas y las imposiciones de los clientes —que no siempre serían tan inflexibles como las de Lord Palmerston— dando al estilo un carácter de aglomerado de partes o detalles adecuados a cada caso, más que el de un sistema formal cerrado que se toma o se deja en su conjunto.

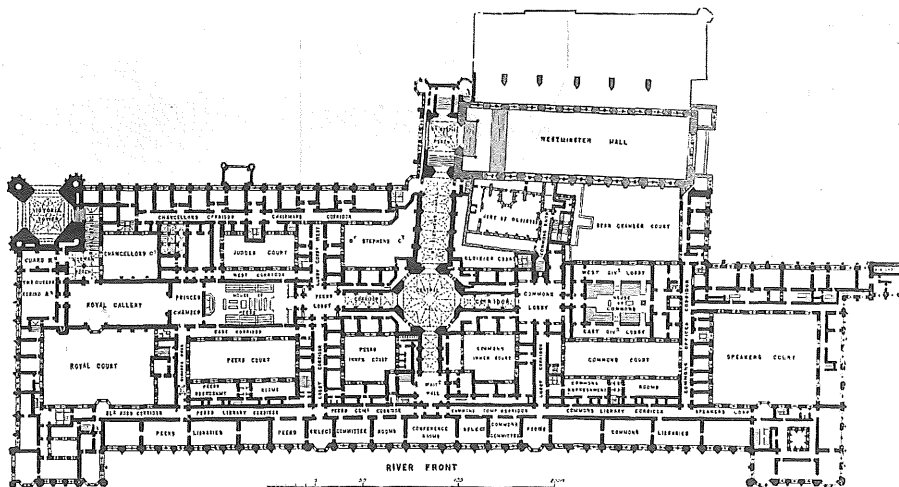
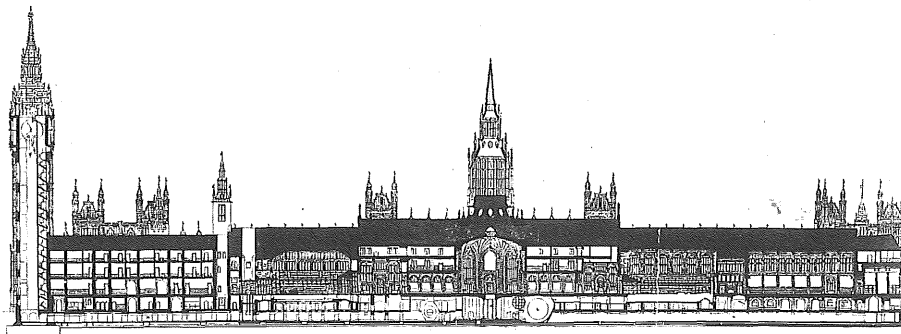
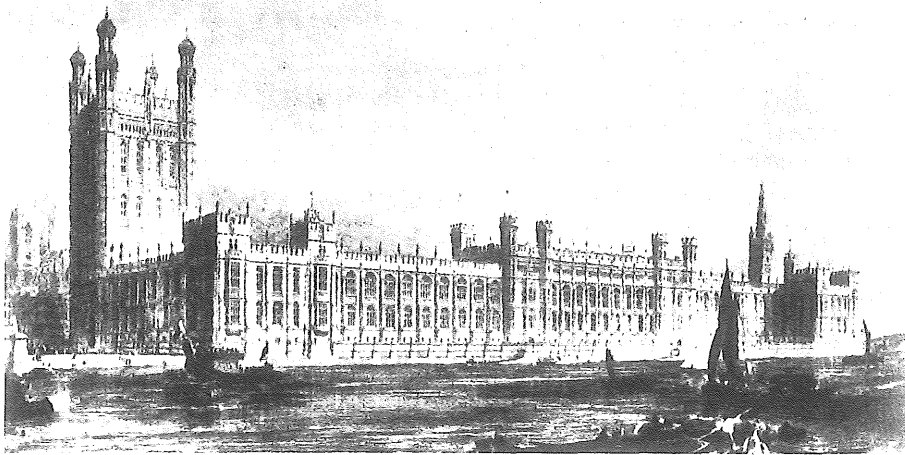
Los deseos de George Gilbert Scott de demostrar la mayor capacidad, casi la inevitabilidad, del estilo gótico para manejar las construcciones masivas y complejas requeridas por los grandes edificios públicos encontraron un inmejorable banco de pruebas en el último de los importantes concursos de la época victoriana: el concurso para la construcción del nuevo Palacio de Justicia convocado en el año 1866. El concurso del Palacio de Justicia fue, desde el principio, un concurso gótico, aunque tampoco en este caso se hiciera mención explícita en las bases de la obligatoriedad de un estilo. Lo cierto es que todos los participantes aceptaron tácitamente este hecho y los arquitectos que preferían el estilo italiano rechazaron participar en el concurso o abandonaron su trabajo antes de concluido.

En este caso, George Gilbert Scott está a punto de volver a repetir su protagonismo de diez años antes en el Foreign Office, ya que el arquitecto premiado en primer lugar,

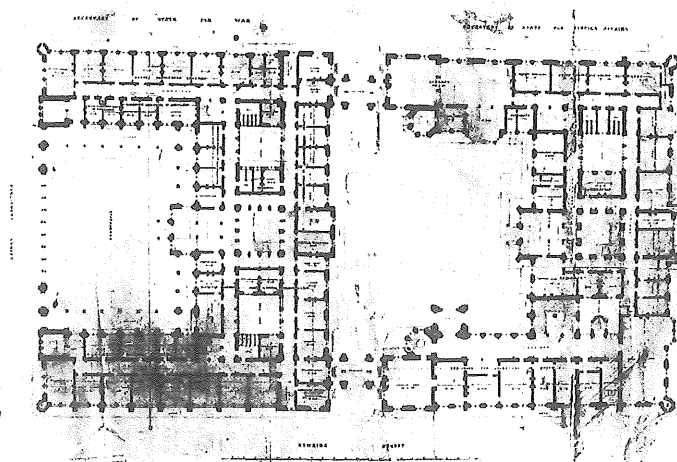
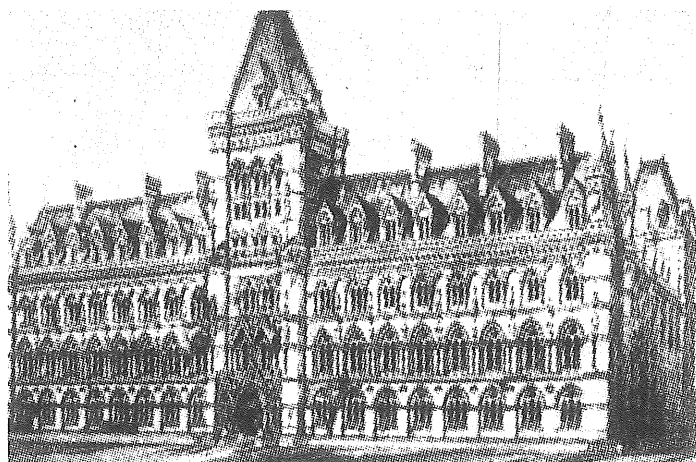
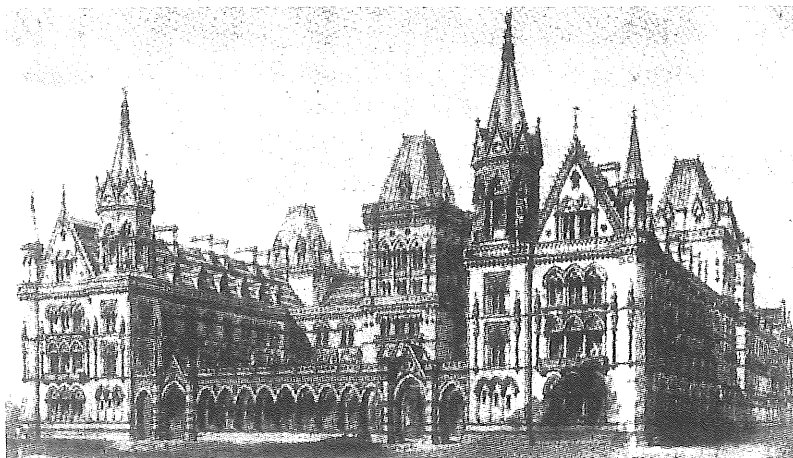
E.M. Barry hijo de Sir Charles Barry, es cuestionado por una parte del jurado precisamente por su arquitectura, por su estilo gótico, aunque no por la organización propuesta para los edificios. Scott ocupaba, como en el Foreign Office, el segundo lugar en la lista y parecía inevitable que él sería el encargado de construir definitivamente el Palacio. No fue así, sin embargo, y lo que se decide es imponer a Barry un colaborador que también había participado en el concurso y que sería un discípulo de Scott, George Edmund Street. Será Street el que se encargue del proyecto final que será construido incluso en otro solar distinto al del concurso y que fue duramente criticado en su momento como una caricatura de su propia propuesta inicial.

La retirada y las airadas protestas de George Gilbert Scott contra la decisión final de los jurados en el concurso del Palacio de Justicia, el propio resultado del edificio de Street y hasta la muerte de este arquitecto en 1881 que muchos interpretaron como causada por la presión de la empresa sobre él, acababan con una batalla encarnizada por la supremacía estilística sin que existieran vencedores ni vencidos. Si era cierto que el concurso del Palacio de Justicia fue un festival gótico, la corriente clasicista había conseguido imponer su hegemonía cuando menos en algo tan importante como es la organización en planta de los edificios hasta el punto que gran parte de las propuestas góticas presentadas por Scott y otros participantes fueron calificadas como "clásicas bajo una piel gótica". La conclusión pesimista de Sir John Summerson sobre esta lucha de los estilos es que la arquitectura victoriana se sumergió en una disputa doméstica estéril que sólo condujo a una arquitectura sin futuro y rezagada respecto a sus contemporáneas europeas.

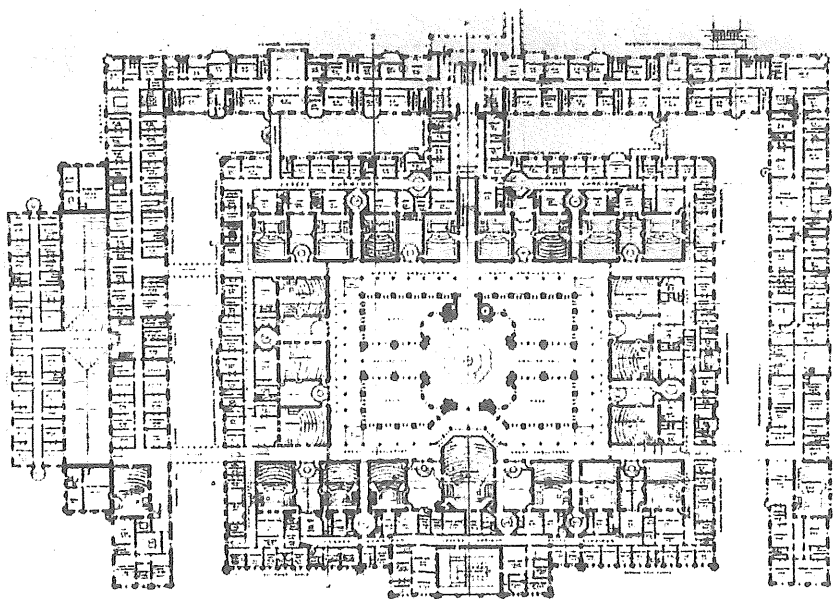
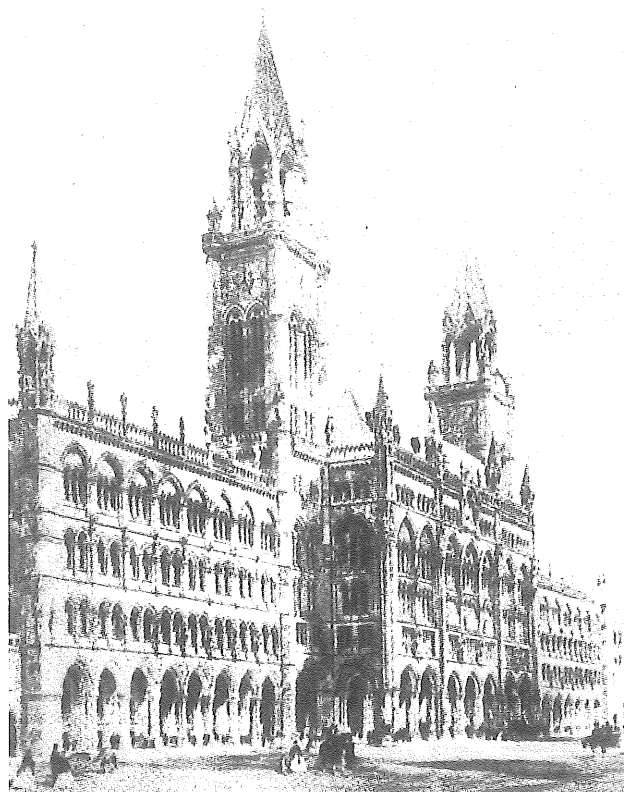
Ciertamente, la rivalidad de Pugin y Barry a comienzos de la época victoriana, que permitió incluso su colaboración en el caso concreto de Westminster, nada tiene que ver con la mucho más dramática situación de George Gilbert Scott y George Edmund Street, que se ven abocados a realizar proyecto tras proyecto, buscando ya no sólo defender un determinado estilo sino algo mucho más difícil, definir lo que un estilo es, cuáles son las razones que llevan a usar uno u otro estilo e incluso la capacidad de los estilos históricos para dar lugar a un estilo contemporáneo. Si fue o no estéril esta batalla de los estilos quizá es difícil de decir, pero lo que sí es importante es que al menos durante un cierto tiempo no había para la profesión un tema más decisivo que el estilo y que sobre él recaía la responsabilidad de crear una arquitectura satisfactoria.



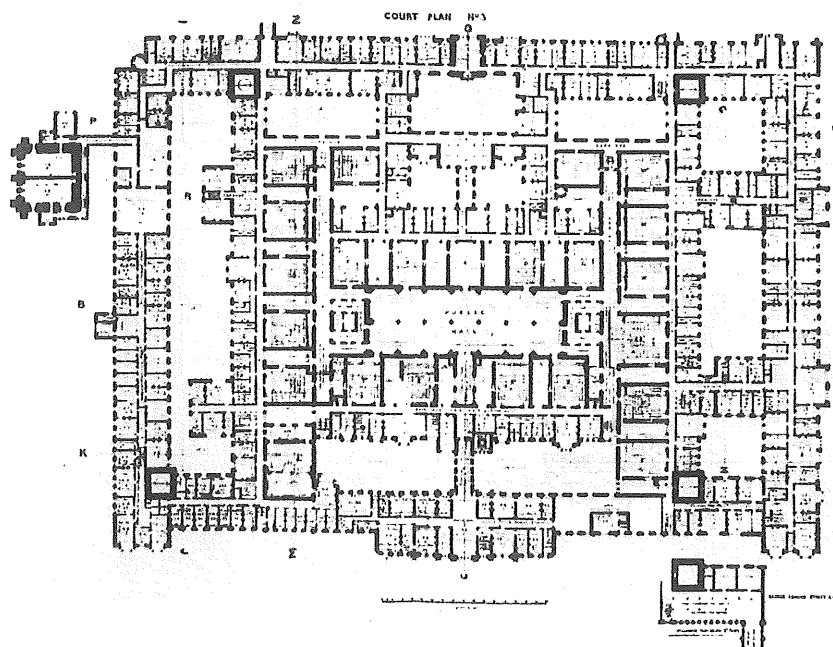
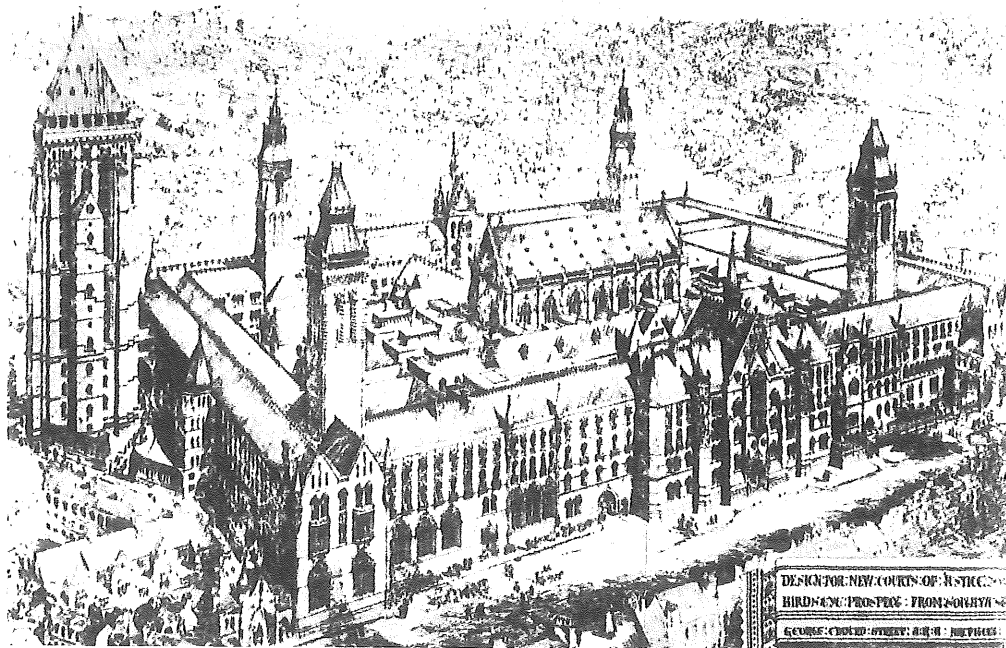
Proyecto para el Palacio de Westminster
 Sir Charles Barry y A.N.W. Pugin, 1835-36.
 Vista desde el río, sección y planta.



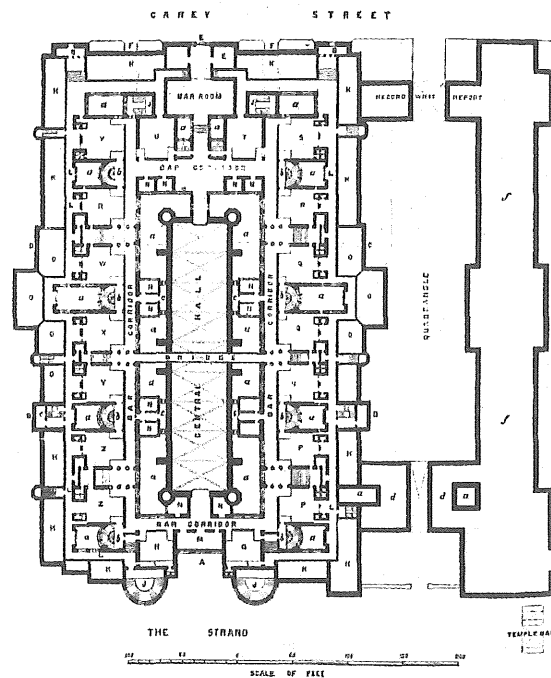
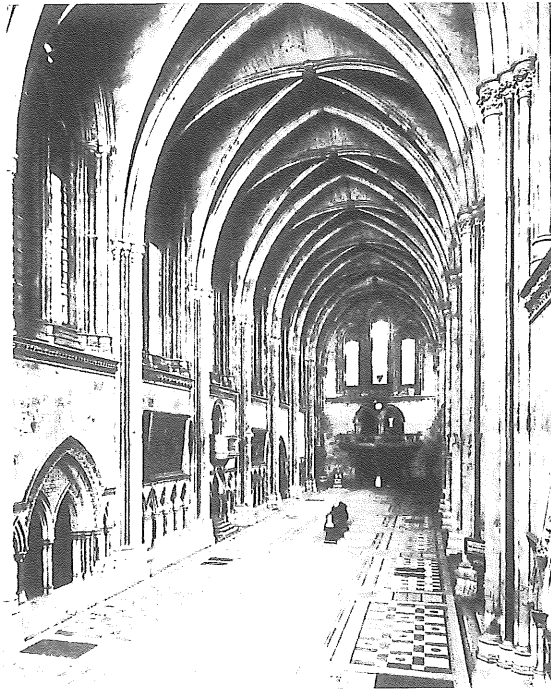
Propuesta presentada por George Gilbert Scott al concurso para el
War Office y el Foreign Office, 1856.
Vistas y plantas de los edificios.



Propuesta presentada por George Gilbert Scott al concurso para el
 Palacio de Justicia, 1866.
 Vista y planta.



Propuesta presentada por George Edmund Street al concurso para el
 Palacio de Justicia, 1866.
 Vista y planta.



Edificio del Palacio de Justicia
George Edmund Street, 1874-78..
Vista del gran Hall y planta del conjunto.

3. La hibridación estilística: la arquitectura americana hacia 1890

De la misma manera que la arquitectura victoriana significó ante todo una idea de estilo histórico, puro y exclusivo, desoyendo algunas voces aisladas que se manifestaban en favor de una síntesis estilística y de la creación de un nuevo estilo, la generación de arquitectos que trabajó en América durante las últimas décadas del siglo XIX muestra, tal vez mejor que ninguna otra, lo que fue esta búsqueda de unos modelos utilizables del pasado para definir un estilo propio. Vincent Scully, en su obra *The Shingle Style* (1955), se refiere a una serie de hechos que evidencian este clima de ansiedad por encontrar un estilo al margen de las rígidas leyes de los estilos históricos que fuera capaz de reencontrarse con su propia tradición constructiva. En este sentido, tanto los artículos aparecidos en la revista "American Architect and Building News", denunciando la multiplicación de los estilos y la esterilidad y vulgaridad a que su uso estaba dando lugar, como el desinterés por el tipo de bibliografía antes habitual entre los arquitectos, las llamadas Builders' Guides encargadas de difundir los detalles estructurales y ornamentales del estilo Greek Revival, vendrían a indicar, según Scully, un giro importante del problema del estilo en la arquitectura americana de estos años.

Andrew Jackson Downing, al que Vincent Scully concede un papel de excepción en su libro como iniciador del camino hacia el "shingle style" o estilo genuinamente americano, plantea con toda claridad un tema que será decisivo para la arquitectura de finales del siglo XIX en América. Downing, en uno de sus escritos, afirma que al adoptar un estilo no hay que dejarse llevar por lo que es su belleza intrínseca, sino por su grado de adecuación al uso de que se trate, al clima, a la situación y a los gustos de los habitantes del edificio. Los estilos, incluso aquéllos más definidos como tales como el romano o el gótico, han de dejar de lado, según Downing, su fidelidad al pasado para tender hacia la configuración de un estilo futuro. Ahora bien, el punto fundamental del planteamiento del problema del estilo en Andrew Jackson Downing es precisamente la causa, y no el resultado, de esta necesidad de adaptación de los estilos históricos, es decir, el hecho de que la arquitectura americana fuera esencialmente una arquitectura doméstica en contraposición a una arquitectura de edificios públicos que era la dominante en Europa. Esta domesticidad de la arquitectura era la que exigía una mayor versatilidad de los estilos y, en consecuencia, una pérdida de pureza y exclusividad de los mismos tal como él mismo afirma:

"For domestic architecture we would strongly recommend simple modifications of architectural styles, where beauty grows out of the enrichment of some useful or elegant features of the house, as the windows or verandas, rather than those where some strongly marked features, of little domestic beauty, overpower the rest of the building...

We have pointed out in another work the objections that may be urged against the false taste so lately prevalent among us, in building our country homes in the form of Greek temples, sacrificing the beauty of variety... to the ambitious display of a portico of stately columns..."

Por otra parte, como señala el último párrafo de Downing citado por Scully en la Introducción de *The Shingle Style*, su reacción lo es ante todo contra la preeminencia de un estilo, y por extensión contra todos los demás, y reivindicando un carácter propio para la arquitectura doméstica americana. Efectivamente, puede decirse que la recesión y pérdida de generalidad del "Greek Revival" a finales del siglo XIX fue una de las causas inmediatas de este replanteamiento radical del tema del estilo. En un reciente artículo de James Grady (Perspecta 15) titulado "A Question of Style" se hace mención del artículo de George Keister en el primer número de la revista "Architectural Record" en el que se plantean los términos de esta nueva situación estilística en el año 1891: en primer lugar, los estilos no son algo claramente separado tal como la propia definición de los estilos históricos podía haber hecho suponer hasta entonces, y en segundo lugar, no hay razón alguna que impida al arquitecto utilizar rasgos de dos o más de ellos en la misma obra. Esto significa que, frente a la rigidez y pureza del estilo clasicista paradigma de los estilos dominantes en el siglo XIX americano, el estilo comienza a perder su carácter cerrado e incontaminado para pasar a ser objeto de todo tipo de combinaciones, adaptaciones y mezclas con otros estilos o formas ajenas a él. La arquitectura doméstica era un campo más propio de la variedad que de la restricción estilística y también el lugar más idóneo para la entrada de formas procedentes de fuentes diversas a las de los estilos históricos como las de la construcción tradicional o las derivadas de la propia lógica constructiva.

Así, el estilo deja de ser una especie. No sólo sucede que los edificios construidos sobre la base de un mismo estilo pueden ser absolutamente diversos entre sí, sino que los estilos ofrecen una capacidad de hibridación prácticamente ilimitada. En este momento deja de existir un acuerdo generalizado en cuanto a la nomenclatura y a la taxonomía de los estilos. Lo que hay son simples maneras de construir, unas más relacionadas con las formas del pasado y otras más innovadoras, sin que tengan que ser necesariamente definidas ni catalogadas como estilos. Este hecho se manifiesta nítidamente en el único sedimento estilístico que es capaz de destilar esta época, el "shingle style", definido medio siglo después por Vincent Scully con todas las características de un anti-estilo, amplio, tradicional y con unas formas esencialmente estructurales y constructivas. El "shingle style", por tanto, sería el prototipo de estilo capaz de aflorar en obras concebidas en otro estilo o, por el contrario, de servir de base a los rasgos decorativos de uno o más estilos diferentes.

Otro acontecimiento importante para la arquitectura americana de esta época, e igualmente un indicador del giro estilístico que se estaba produciendo, fue el entusiasmo que despertó el llamado estilo "Queen Anne" entre los profesionales. El estilo "Queen Anne" fue introducido en América sobre todo a través del arquitecto Richard Norman Shaw y presentado oficialmente en la Exposición de Filadelfia de 1876. Este estilo, que también se denominó en algún momento clasicismo libre, encontró un terreno abonado para su difusión precisamente por ser un estilo mucho menos puro que los revivals clásico y gótico y la revista "American Builder" no vaciló en considerarlo como el estilo que poseía todos los requisitos para adaptarse a las exigencias de la arquitectura americana:

"But the chief thing that will strike the observant eye in this style is the wonderful adaptability to this country, not to the towns indeed, but to the land at large... It is to be hoped that the next millionaire who puts up a cottage at Long Branch will adopt this style, and he will have a house ample enough to entertain a Prince, yet exceedingly cozy, cool in summer, and yet abundantly warm in winter, plain enough, and yet capable of the highest ornamental development".

El estilo Queen Anne, a pesar de haberse presentado él mismo como un único estilo, poseía las características propias de una síntesis o una amalgama de estilos, tal como expresa muy bien el párrafo final de esta cita del "American Builder" recogida en la obra de Marcus Whiffen *American Architecture since 1780: A Guide to the Styles* (1969). Se trata de un estilo con la restricción del clasicismo y al mismo tiempo libre, es al tiempo suntuoso y doméstico, simple y extremadamente lujoso en su ornamento, es un estilo antiguo que atiende igualmente a las necesidades del presente. No es extraño, por tanto, que fuera a partir de este éxito general del estilo Queen Anne cuando en la arquitectura americana comenzaran a identificarse dos tendencias que muchas veces actuaban simultáneamente en la misma obra o el mismo arquitecto: una sería hacia lo antiguo y lo académico mientras que la otra lo sería hacia lo más libre y creativo.

La que será sin duda la asociación más importante de arquitectos americanos de finales del siglo XIX, la firma McKim, Mead and White, aun cuando su imagen más difundida sea la de unos arquitectos clasicistas y constructores de edificios públicos y monumentales, ofrece al mismo tiempo el mejor ejemplo de una obra en que la permeabilidad a la influencia de todos los estilos del momento no es menor que su más reconocida tendencia hacia el orden y el academicismo. Ya en 1877, Charles Follen McKim, uno de los integrantes de la firma, realiza la Dunn House en Newport que, como otras realizadas entonces, combina una composición pintoresca con elementos tomados de la arquitectura colonial americana del siglo XVIII. El mismo año McKim construye la Moses Taylor House en New Jersey que, según la descripción de Vincent Scully, incorpora elementos propios de las casas suizas, formas abstractas, una composición sensiblemente simétrica, detalles decorativos de inspiración clásica, rasgos georgianos, algunas formas derivadas de la arquitectura de Robert Adam, etc. Pero tal permeabilidad estilística no ha de considerarse exclusiva de la primera obra de Charles Follen McKim, sino que persiste incluso en la época que es considerada la más original de McKim, Mead and White. La descripción que Scully hace de una de sus obras más importantes, el Casino de Newport (1881), es clara evidencia de ello:

"The Newport Casino is planned to enclose a large open court... One should note that the street front of the building is bilaterally symmetrical. The piers between the shops, and the arched central entrance, are of fine thin roman brick. Across these piers, corbeled slightly forward over them rides the long, gabled second storey, with its surface patterned subtly in various cut shingles. These shingles were stained a deep warm brown. The void of the second storey balcony, over which the gable front is hollowed and screened by a Palladian motif, is franked by the double side gables in an exactly symmetrical balance not only of masses but of solids and voids... The interior court is treated freely, with the fat, bulging tower above the committee room forming a contrasting element with the general horizontal extension of the rest of the building... The differentiation between the framing members and the grilled panels between them recalls Japanese wooden architecture and reveals McKim, Mead and White important amalgamation of influences from that source with indigenous American framing habits..."

Es decir, según Scully, el Casino de Newport parece estar manejando al mismo tiempo no sólo una multiplicidad de elementos procedentes de otros tantos estilos diversos sino, lo que es aún más importante teniendo en cuenta las aspiraciones del momento, dejando entrar en la arquitectura una serie de influencias procedentes de algo tan próximo como la construcción tradicional americana o tan lejano como la construcción japonesa que serían capaces, finalmente, de producir con su amalgama un estilo propio. Otros dos casinos y más de una docena de casas construidas por McKim, Mead and White durante la década de 1880 seguirían en mayor o menor medida la línea iniciada en el Casino de Newport y secundada por otros muchos arquitectos. Seguramente, más que de síntesis habría que hablar de conjunción o amalgama de elementos diversos coexistiendo en una especie de eclecticismismo cuya originalidad estilística residía precisamente en esa falta de fidelidad a los estilos establecidos y esa apertura a todo tipo de influencias que sería ya una de las características más peculiares de toda la arquitectura americana.

No obstante, un estilo basado en el único presupuesto de la apertura y la versatilidad de los estilos y en la atención a las exigencias de variedad y comodidad propias de la arquitectura doméstica no sería suficiente para garantizar a los arquitectos la estabilidad estilística en cuya búsqueda estaban empeñados. McKim, Mead and White continuarán intentando una y otra vez esa síntesis entre el eclecticismismo y el orden, entre lo creativo y lo académico, entre las formas del clasicismo renacentista y las de la construcción autóctona americana. Scully detecta indicios de esta síntesis tanto en una obra de Stanford White, la Tiffany House de 1883, como en la Appleton House y sobre todo en las Villard Houses de Madison Avenue, ambas construidas en 1885 por McKim, Mead and White. Si en el caso de la obra de White, Scully reconoce un compromiso estilístico entre un clasicismo Queen Anne y un cierto medievalismo, en el de las Villard Houses el compromiso sería entre un modelo en planta richardsoniano con detalles tomados fielmente de los modelos romanos.

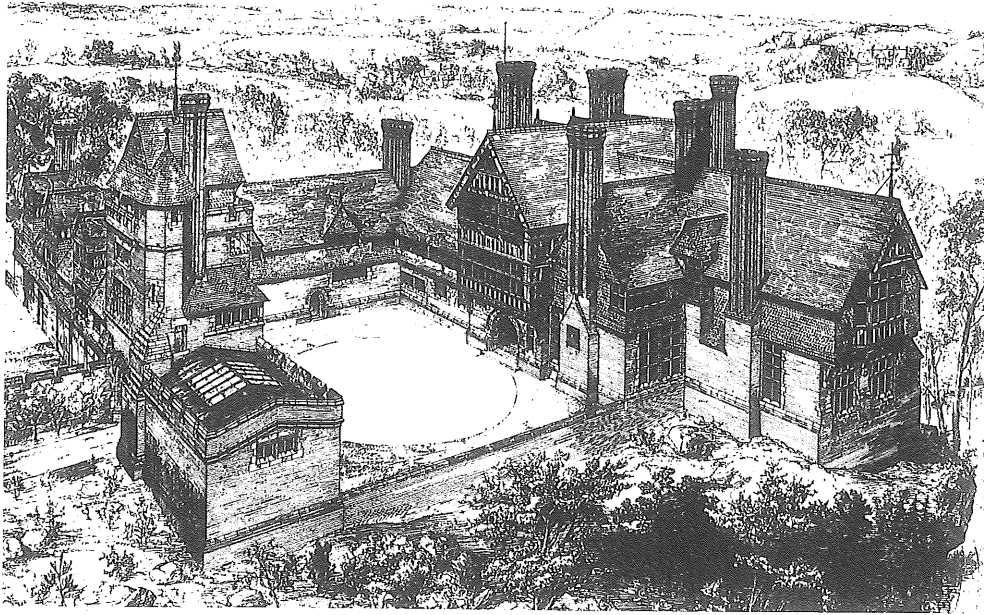
La tendencia clasicista de McKim, Mead and White no sólo pervive, como parece suceder en las Villard Houses, en el tratamiento superficial de los edificios construidos por ellos a partir de 1885 sino que entra a formar parte de ellos a todos los niveles con importantes consecuencias estilísticas. Tales consecuencias estarán en la línea de una aproximación de las formas clásicas y las de la arquitectura autóctona americana o incluso de la arquitectura americana del siglo XVIII, de manera que tanto la organización de la planta de la vivienda como los detalles del exterior de la misma posean al mismo tiempo la apariencia de antiguos y nuevos, de clásicos y de tradicionales. La H.A.C. Taylor House de Newport (1885-86) tendrá una planta simétrica con grandes espacios en el eje central que confiere al edificio un aspecto palladiano y recuerda al mismo tiempo algunas construcciones americanas del siglo anterior. Por otra parte, las formas características de la construcción americana en madera se convierten, en el exterior de la casa, en paños lisos, porches de columnas, etc.

La Taylor House puede considerarse, seguramente, como el mejor ejemplo de la arquitectura americana de finales del siglo XIX, atrapada en su propio intento de síntesis estilística. Como afirma Vincent Scully, la Taylor House es al mismo tiempo el producto de una actitud de anticuario, del deseo de revivir las formas de un cierto pasado, y de la anticipación de posteriores innovaciones, especialmente de las que traería consigo la arquitectura de Frank Lloyd Wright. Todo ello desemboca en un doble carácter y una cierta ambigüedad en cuanto a si el orden que exhibe el edificio es un orden que posee una validez

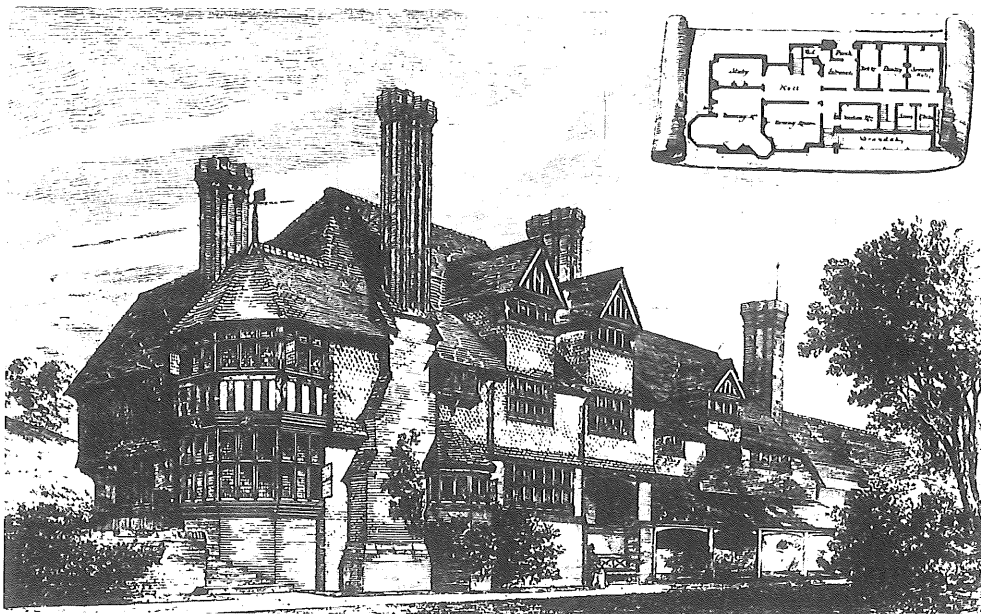
propia o, por el contrario, se trata de un orden basado en lo académico. Una última manifestación de este intento de síntesis estaría, con resultados formales completamente distintos, en la Low House construida por McKim, Mead and White al año siguiente en Rhode Island. En este caso, la absoluta frontalidad y el gran desarrollo de la cubierta harían de ella una obra clásica a causa de su unidad, sin embargo este clasicismo lo sería sin utilizar ningún tipo de forma o detalle identificable como clásico.

Las casas construidas por otros arquitectos americanos entre 1885 y 1890 llevan en muchas ocasiones hasta el límite esta situación de pérdida de barreras entre los diferentes estilos y maneras de construir. En los exteriores, se utilizan combinaciones de muros de piedra y ladrillo sobre estructuras de madera. Los detalles, clásicos o no, se independizan de la composición geométrica de las fachadas. Se busca ante todo la variedad en el diseño, una variedad que en los interiores es aún mucho mayor. Los relieves pompeyanos se combinan con detalles rococó, Luis XVI, etc., las luces eléctricas con las lámparas de gas, los mosaicos con los vidrios de colores en las ventanas. Con frecuencia, las estancias más importantes de la casa son tratadas de tal manera que resulta difícil encontrar en ellas un estilo dominante o incluso situarlas como evocadoras de un período histórico determinado.

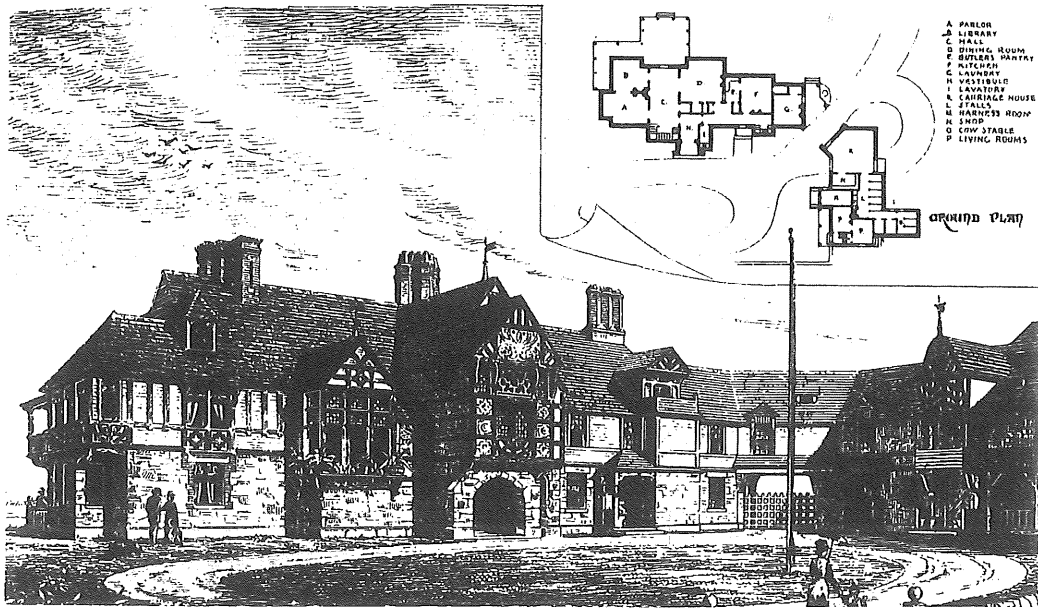
El escenario arquitectónico americano a finales del siglo XIX supuso todo lo contrario a la existencia de un único estilo codificado o de diversos estilos bien definidos y coexistentes. La mezcla de estilos fue utilizada como el medio más adecuado para lograr caracteres y expresiones distintas en los edificios. Las producciones de los arquitectos de este momento tienen, por tanto, como características principales su complejidad, la combinación de rasgos procedentes de los estilos históricos con algunas modas recientes, organizaciones libres y abiertas, el tratamiento escenográfico de los interiores, etc. Este particular eclecticismo fue el responsable de una arquitectura americana muy característica que, poco valorada en los momentos de mayor control formal y academicismo, ha sido redescubierta con entusiasmo en los últimos tiempos. Y esta valoración se hace incluso reconociendo que su empeño por integrar los diversos estilos —sobre todo el Queen Anne inglés, el colonial americano y el “shingle style”— se demostraría incapaz de llegar, como se había pretendido, a definir una arquitectura, un estilo propio. Quedaría la Taylor House como la cima de lo que era posible alcanzar por esa línea de lo palladiano, lo colonial y lo ecléctico.



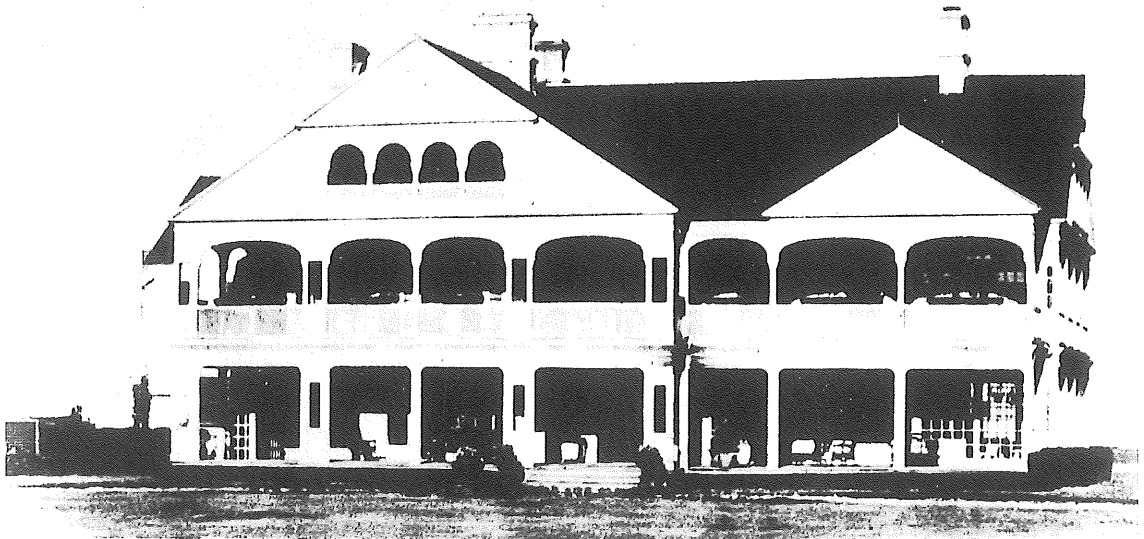
Leyes Wood, Sussex
Richard Norman Shaw, 1868



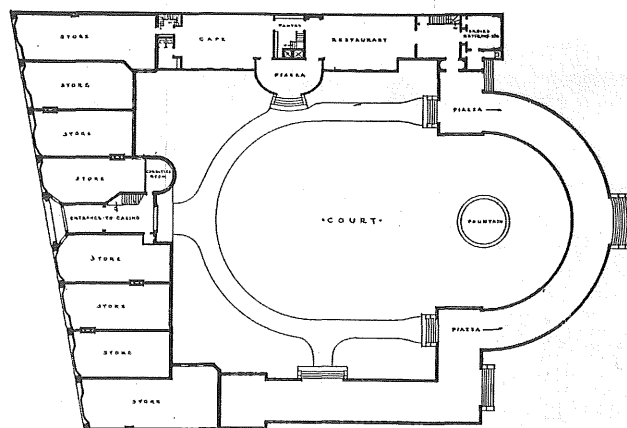
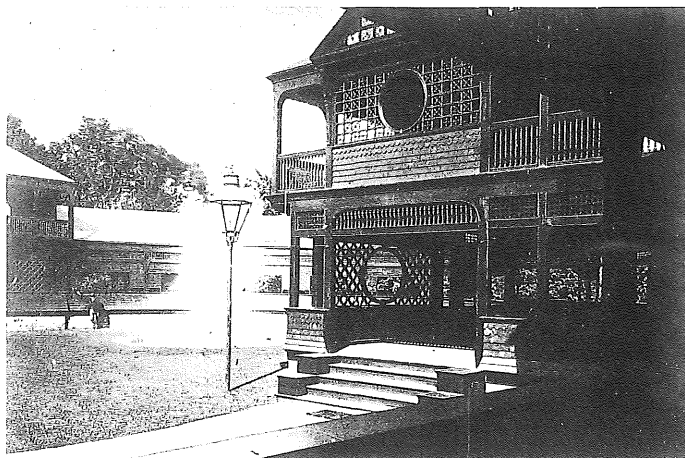
Hopedene
Richard Norman Shaw, 1873



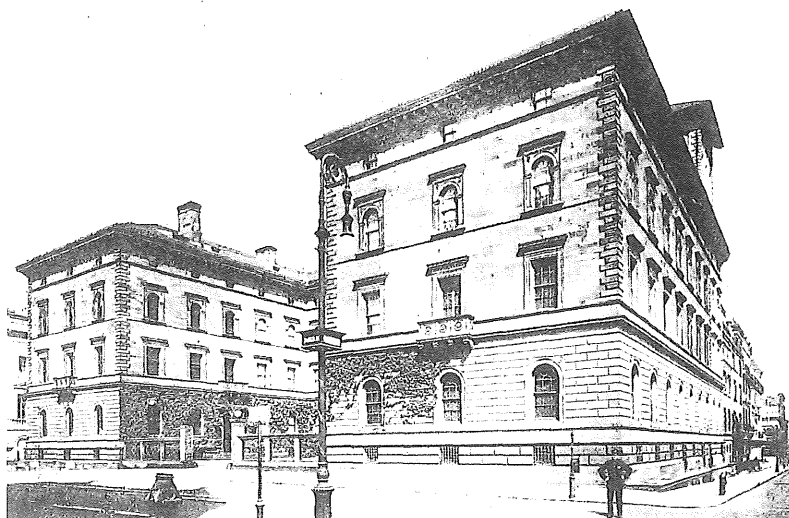
Thomas Dunn House, Newport R.I.
Charles Follen McKim, 1877



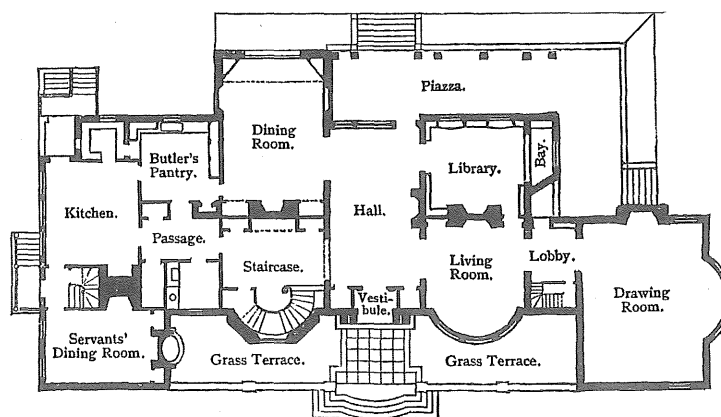
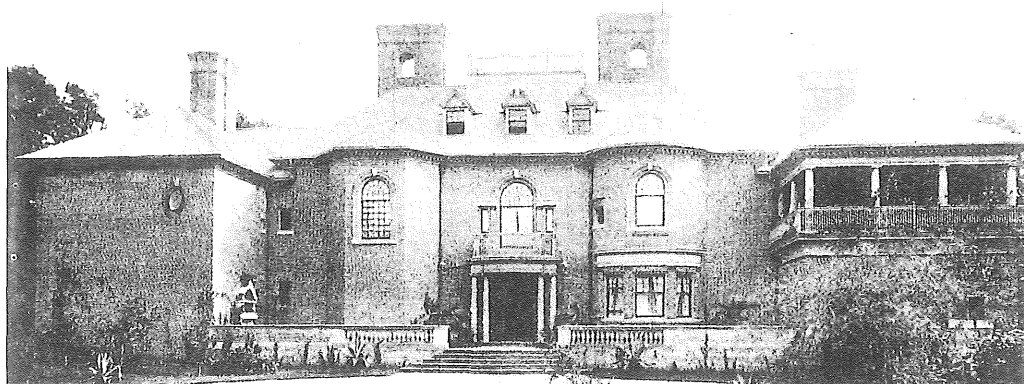
Moses Taylor House, Elberon N.J.
Charles Follen McKim, 1876-77



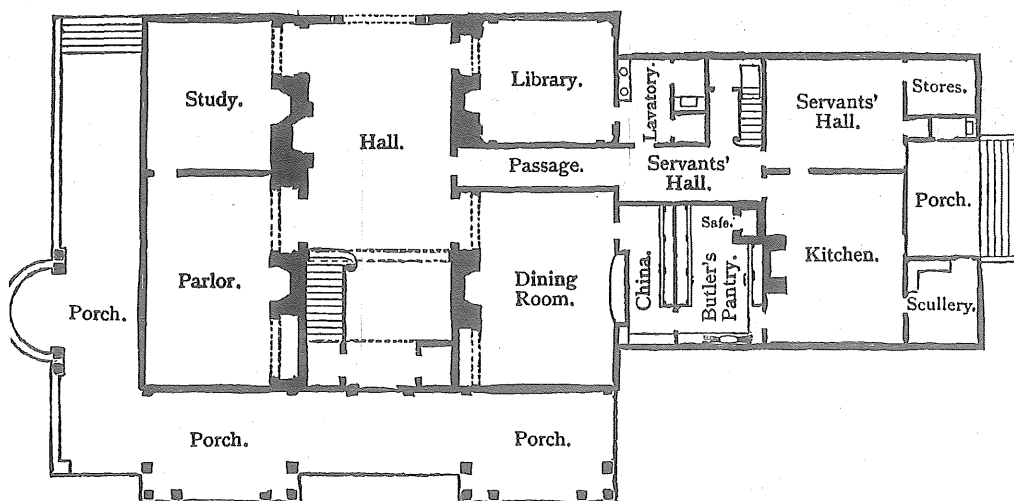
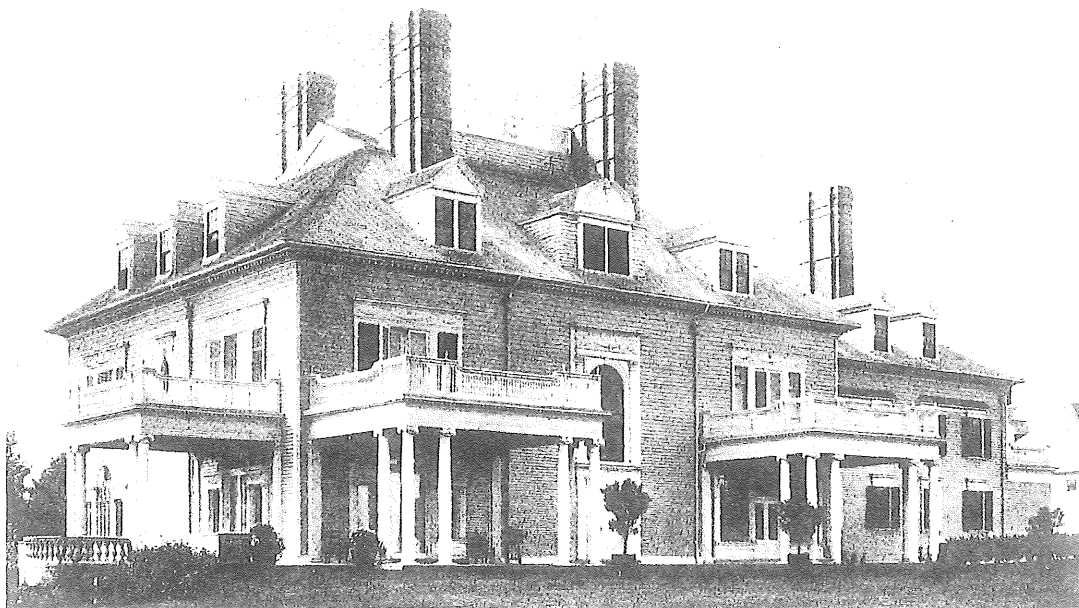
Casino de Newport R.I.
McKim, Mead and White, 1879-81
Vista desde la calle, vista desde el patio y planta



Henry Villard Houses, 521 Madison Avenue New York.
McKim, Mead and White, 1883



William Edgar House, Newport R.I.
McKim, Mead and White, 1885-86
Vista y planta



H.A.C. Taylor House, Newport R.I.
 McKim, Mead and White, 1885-86
 Vista y planta

PARTE II. Último estilo, el Estilo Internacional

1. La necesidad de forma en la arquitectura moderna

Esa situación característica del siglo XIX en que los estilos históricos eran valorados como apoyos de la actividad de los arquitectos, incluso de la búsqueda de un estilo propio del momento, cambia radicalmente con la aparición de la arquitectura moderna. Y esto sucede porque la arquitectura moderna no había que buscarla; el arquitecto, a la hora de construir su obra, no debía buscar nada. Esta es la primera distinción que establece con respecto a otras arquitecturas la arquitectura de las primeras décadas del siglo XX, el Movimiento Moderno: no había que ir a buscarla ni tampoco buscar nada en ella. Nada había determinado o prefigurado de antemano y la forma, como diría Mies van der Rohe, sería un resultado, no un objetivo de la arquitectura. Y, puesto que nada se buscaba, el resultado sería imprevisible, algo que se encuentra sin que nadie ni nada le haya conducido hasta ello, pero que una vez alcanzado se reconoce como la única arquitectura posible. Tampoco en la arquitectura moderna cuenta el esfuerzo del hombre, éste parece disolverse en ella de manera que las obras se ven así como creadas por un impulso sobrehumano y elevadas en cierta manera a la universalidad.

La arquitectura moderna se presenta como un aire nuevo, con una fuerza que obliga al arquitecto a recorrer un camino con un poder coactivo análogo al que posee un método. Un método del que no escaparían ni siquiera aquellos que conscientemente relegan de su actividad cualquier preocupación formal. Es en este sentido de necesidad de la forma, como el Movimiento Moderno puede entenderse confluyente con el clasicismo.

De la misma manera que el clasicismo, la arquitectura moderna nace en un vacío formal, exigiendo tanto la creación de un orden como la formulación de un vocabulario arquitectónico. La arquitectura moderna tiene, ante todo, una componente conceptual, es decir, parte de una idea, de una disposición estructurada en la mente que después materializará en unas condiciones concretas. Por otra parte, desde las distintas posiciones que inciden en los planteamientos de la arquitectura moderna, se reconoce esa necesidad y universalidad de la forma características del movimiento. Así, Hannes Meyer, en su artículo "The New World" de 1926, escribe:

"Retention of heat, insolation, natural and artificial lighting, hygiene, weather protection, car maintenance, cooking, radio, maximum possible relief for the housewife, sexual and family life, etc. are the determining lines of force. The house is their component... We organize the building elements into a constructive unity in accordance with the purpose of the building and economic principles...

Individual form, building mass, natural colour of material and surface texture come into being automatically and this functional conception of building in all its aspects leads

to pure construction. Pure construction is the characteristic feature of the new world of forms. Constructive form is not peculiar to any country; it is cosmopolitan and the expression of an international philosophy of building. Internationality is a prerogative of our time”.

Theo van Doesburg, en sus *Principles of Neo-Plastic Art* de 1925, escribe:

“The artists have required of their artistic theory the same as they have required of their work: *exactitude*. It is this that has given their utterances their rigourously abstract character...”

Personal interpretation of the various expressional forms of the new visual art must be replaced by a synthesis of its nature, which alone can answer the purpose. One of the most significant points of difference between it and earlier concepts of art consists in the fact that in the new art the artist's temperament is no longer so prominent. The new plasticism is the product of a universal stylistic intent”.

Y, por último, Hans Schmidt, en un manuscrito de 1927 titulado “Con che cosa si combatte la nuova architettura”, escribe:

“Abbiamo attribuito troppa importanza agli stili, senza vedere che i nostri vecchi villaggi rurali, le nostre vecchie città si presentano in modo così unitario solo perché i loro costruttori si preoccupavano ben poco degli stili e si attenavano invece alle necessità più elementari del costruire e dell'habitare. Oggi, se l'architettura cerca di ritrovare una nuova conoscenza e nuove soluzioni a queste necessità, evita altrettanto decisamente gli stili...”

La chiarezza e la logica di una forma plasmata in maniera tecnicamente coerente, quale la trovano nel tetto piano, nei sostegni sottili, nelle superfici lisce dei muri, nelle finestre continue...”.

En estos tres escritos destaca, sobre todo, un interés por todos aquellos conceptos que, interviniendo en la construcción de la arquitectura, se oponen radicalmente a la idea de forma, tal como había sido entendida en los estilos anteriores, de forma como algo que se realiza teniendo como referencia principal, o incluso exclusiva, su propia exhibición. Esto significa que cualquier edificio moderno debía dejar de tener entidad propia para tomar de otras cosas su sentido; de unas necesidades o de un programa, de unos elementos o métodos constructivos, de una nueva sensibilidad plástica.

El rendimiento instrumental de la arquitectura es el único valor a tener en cuenta en la construcción de una obra, cuya entidad formal no será sino algo resultante de unos parámetros y destinada a ser convertida en una satisfacción exterior. La realidad arquitectónica se sitúa fuera de la forma y, en consecuencia, la individualidad del edificio tanto como la de su autor pierden toda significación. De aquí el interés de la arquitectura moderna por la normalización o tipificación formal, y de aquí también su desinterés por los aspectos particulares o característicos de las obras construidas.

Todos estos parámetros sobre los que se erige la arquitectura moderna definen un amplio campo, en el que cabe todo aquello que se oponga a una arquitectura sinónimo de arbitrariedad formal. Sólo se acepta aquello que pueda establecerse sobre bases ciertas, con la seguridad de las cosas motivadas. La forma no desaparece, ni siquiera deja de ser una condición fundamental de la arquitectura, pero se muestra incapaz de imponerse desde sí

misma. La forma debe ser encontrada, y utilizada, para servir a otros intereses. En este sentido, la arquitectura moderna no habría venido a impedir el ejercicio de la forma por parte de los arquitectos, aunque tampoco lo patrocine explícitamente, con tal que este ejercicio tuviera como fin último la eficacia del edificio, por encima de su dimensión estrictamente formal.

Puede decirse, entonces, que pocas veces ha encontrado la forma un cauce más propicio para su instalación en la arquitectura que el proporcionado por las vanguardias de comienzos del siglo XX, dejando a un lado la arquitectura clásica. Porque, al poner todo el interés y el énfasis en los aspectos exteriores a ella, la forma, inevitable por otra parte en arquitectura, entra a formar parte de la obra construida con la misma facilidad que la retórica en un discurso, con la independencia de lo que está destinado a conseguir efectos que están fuera del propio lenguaje. No resultará, entonces, extraño el hecho de que la arquitectura moderna haya llegado con bastante frecuencia a resultados formales tan próximos a los del clasicismo.

Por otra parte, la arquitectura moderna demuestra la imposibilidad de que la arquitectura llegue a trascender la forma. Los mismos parámetros funcionales y constructivos, y la búsqueda de la generalidad, obligan al arquitecto a que cada obra que crea sea un ejercicio formal, un experimento que, aunque trate de evitar toda consideración estética, se sitúa dentro de un único sistema y se erige en garantía de la vitalidad y extensión de la propia arquitectura moderna. Este sistema resulta además ser tan total, tan unitario, como lo es el de los órdenes clásicos.

La arquitectura moderna niega el arte, y si lo afirma alguna vez, lo afirma con las cualidades de la ciencia. Sus valores máximos son la exactitud y la certeza. Los arquitectos se asemejan a científicos que efectúan investigaciones parciales sobre sectores determinados, pero que sobre esa base llegan a una síntesis y a una concepción arquitectónica universal. Lo que podrían haber sido descubrimientos técnicamente aislados, en la arquitectura moderna se presentan como parte integrante de una expresión común.

No hay ningún lugar en la arquitectura moderna para la individualidad del arquitecto ni para sus ideas personales. La forma arquitectónica no emana de la singularidad, sino de la fórmula; y una fórmula correcta tiene siempre validez universal. Cada momento de la arquitectura, cada experimento realizado en una obra construida, por limitado y aislado que pueda parecer, resulta ser de gran importancia para la arquitectura en su totalidad. Porque existe una concepción universal que los acoge a todos y los hace suyos.

La creación formal de la arquitectura moderna, entendida como movimiento colectivo que persigue las configuraciones típicas, no hace distinción entre los niveles compositivos y de elementos arquitectónicos. Supone tanto un orden como un lenguaje. El arquitecto se mueve dentro de unas constantes compositivas y métricas generalmente aceptadas, que armoniza con las exigencias materiales del edificio que construye, y al mismo tiempo acepta un conjunto de formas, contribuyendo con su obra a llevar a cabo la consolidación formal de esa única arquitectura.

El hecho de que la arquitectura moderna haga uso de un repertorio formal no ligado a la arquitectura del pasado, y su fascinación por el mundo de la tecnología y los nuevos métodos constructivos, convierte a la vanguardia de comienzos del siglo XX en un frente colectivo cuyos esfuerzos individuales confluyen, puede decirse que incluso confluyen fatalmente. No interesa acentuar lo que un edificio tiene de único o de expresión personal de su autor.

Las formas típicas, objetivo último de su actividad, no son otra cosa que el resultado de la estrecha alianza entre lo que es propiamente arquitectura y la construcción, impersonal y científica, alianza perfectamente posible en este caso, ya que tanto los elementos como la disciplina compositiva derivaban fundamentalmente de la construcción y de la industria.

La arquitectura moderna trata de cubrir el campo entero de la arquitectura, tal como lo cubría el clasicismo, y también como el clasicismo supone la unión de una idea y unos materiales sin que medie opción alguna. La forma, en la arquitectura moderna, carece de intencionalidad; simplemente se admite como un lenguaje consistente y lleno de posibilidades para el arquitecto, como un ideal arquitectónico.

El lenguaje de la arquitectura moderna, homogéneo y universal, permite una técnica codificada sobre la manera correcta de construir así como la formulación de unos principios generales. Y, así como en el clasicismo el valor ornamental de la arquitectura residía en sus propias formas, la arquitectura moderna proscribía la entrada de cualquier elemento decorativo ajeno a las formas de la modernidad en los edificios. Su propia coherencia de lenguaje impide que se plantee siquiera el problema del estilo, porque hay un solo estilo y a él se confluía fatalmente.

De la misma manera que la arquitectura clásica cristaliza en los órdenes, en su condición de repertorio formal extremadamente limitado, la modernidad también define su ámbito formal propio. La misma necesidad que relaciona entre sí los distintos constituyentes de un orden, y unos órdenes con otros, está presente en la arquitectura moderna como garantía de su perfección. Le Corbusier es el encargado de codificar sus, también cinco, puntos de la nueva arquitectura. Cada uno de ellos es ya una forma, no sólo una idea, pero una forma necesaria y absolutamente determinada desde unas condiciones ajenas a ella misma:

“Los pilotes: Investigaciones asiduas, obstinadas, han conducido a realizaciones parciales que pueden ser consideradas como adquisiciones de laboratorio. Estos resultados abren perspectivas nuevas a la arquitectura... La casa sobre pilotes... El hormigón armado nos proporciona los pilotes... La casa está en el aire, apartada del suelo...”.

“Los techos-jardín: ...Razones técnicas, razones de economía, razones de confort, razones sentimentales nos llevan a la adopción de la terraza como cubierta”.

“La planta libre: ...En la casa, el hormigón armado aporta la planta libre. Los pisos ya no se han de superponer según la organización de los muros. Son libres. Gran economía del espacio construido, empleo riguroso de cada centímetro. Cómodo racionalismo de la nueva planta”.

“La ventana corrida: ...El hormigón armado ha revolucionado la historia de la ventana. Las ventanas pueden abrirse de un lado a otro de la fachada. La ventana es un elemento mecánico tipo de la casa...”.

“La fachada libre: Los pilares se retraquean con respecto a la fachada, se disponen en el interior de la casa. El suelo continúa en voladizo. Las fachadas ya sólo son ligeras membranas de muros aislantes o de ventanas...”.

Y, después de los órdenes, los templos de la modernidad. En 1929, tras los cinco puntos de la nueva arquitectura, Le Corbusier esboza el camino desde la Maison La Roche, pasando por Garches y Stuttgart, hasta la Villa Savoye, esboza un camino que no es otro que el de la búsqueda de la perfección.

<p>1</p>	<p>autour le long d'un pyramidal</p>	<p>genre plutôt facile, pittoresque mouvementé On peut tout faire, la discipline, par classement et hiérarchie</p>
<p>2</p>		<p>très difficile (satisfait de l'après)</p>
<p>3</p>	<p>compréhension cubique (donner plus)</p>	<p>très facile, maximale combinable</p>
<p>4</p>		<p>très pénible on s'oppose à l'extérieur on s'oppose à l'intérieur on s'oppose à l'extérieur = tout le besoin fonctionnel (insolation, ventilation, insulation)</p>

Las cuatro composiciones (La Roche - Stein - Stuttgart - Savoye)
Le Corbusier

2. Un arquitecto moderno: William Lescaze

Prácticamente al mismo tiempo que están siendo enunciadas en Europa las bases programáticas de la arquitectura moderna, ésta llega a América a través de numerosos canales entre los que sin duda uno de los más decisivos fue la misma emigración de los arquitectos. La modernidad llegaba a América como un aire nuevo que, ya fuera por las propias condiciones de la arquitectura americana de los años veinte —dominada por las formas del Art Deco— o por la excesiva juventud e inexperiencia de los arquitectos emigrados, iba a verse obligada a mantenerse en un cierto estado de latencia durante varios años hasta que, casi instantáneamente, se apodera de toda la actividad de los arquitectos, que ya no podrían ser otra cosa que arquitectos modernos.

Si a comienzos de los años veinte, los arquitectos emigrados a América en busca de mejores oportunidades profesionales ven hasta cierto punto reprimidos sus impulsos innovadores y se ven forzados a realizar obras menores dentro de los gustos estilísticos del momento, este panorama cambia totalmente al acercarse la década de los años treinta. El mismo entusiasmo que pudo inspirar en otros tiempos, no sólo a los arquitectos sino a los propios clientes, un determinado estilo importado de Europa inspiraban ahora estas nuevas formas de la modernidad que los sectores más progresistas de la sociedad americana consideraron sin vacilaciones como las formas inevitables del futuro.

William Lescaze, suizo de nacimiento y uno de estos llamados por Henry-Russell Hitchcock “nuevos pioneros” (*Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, 1929), llega a América en 1923 a los 27 años de edad aconsejado por su maestro Karl Moser. Tras dedicarse durante seis años al diseño de interiores y de construir en 1927 una pequeña estación de autobuses en Nueva York, se asocia con el arquitecto americano George Howe, diez años mayor que él y con una obra realizada de cierta importancia. En sólo dos años de colaboración, entre 1929 y 1931, la firma Howe-Lescaze realiza una serie de obras modernas suficiente para que, cuando se plantea la realización de una Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1932, Howe y Lescaze sean elegidos como protagonistas indiscutibles de la misma junto a los grandes maestros europeos.

El caso de William Lescaze pone en evidencia un hecho importante: el de que un arquitecto europeo, entre los considerados de segunda fila, logra en sólo dos años de actividad cambiar radicalmente la trayectoria profesional de su socio George Howe y entrar de lleno en el campo de la modernidad. Desde el mismo momento de su constitución, la firma Howe-Lescaze se convierte en la mejor muestra de que existe una arquitectura moderna plenamente consolidada y capaz de ser identificada como un verdadero estilo, un único estilo, apenas iniciada la década de los años treinta.

Sin que medie período de transición o adaptación alguno, como si se hiciera tabla rasa de toda su actividad anterior, Howe y Lescaze parecen verse abocados a seguir sin vacilaciones el camino de la modernidad desde su primer proyecto como arquitectos asociados. Y lo hacen casi como guiados por un destino que ya estaba guiando y guiaría después a otros muchos profesionales. En primer lugar, si la arquitectura americana se había venido ocupando tradicionalmente sobre todo de los problemas relativos a la arquitectura doméstica y más recientemente también de los edificios comerciales o de oficinas, los encargos que reciben Howe y Lescaze son, significativamente, de edificios institucionales, que eran los preferidos por la modernidad. En segundo lugar, lejos de chocar con los gustos de unos clientes apegados a las antiguas formas, Howe y Lescaze se encuentran providencialmente con clientes que manifiestan su firme decisión de que los edificios se construyan de acuerdo con lo que se entiende como arquitectura moderna, que sería la arquitectura dominante en el futuro. En tercer lugar, incluso ciertas circunstancias en principio poco favorables surgidas a lo largo de la elaboración de los proyectos, como eran las limitaciones de presupuesto, parecían aliarse con los dos hechos anteriores para cerrar a los arquitectos cualquier camino alternativo al de la modernidad.

En Europa, a pesar de que en Le Corbusier podía verse ya un germen de normativa formal —el uso de pilotes, de techos-jardín, etc.— nada lejana a la misma idea de estilo, tendrían que pasar varias décadas para que se produjera, o al menos se reconociera como tal, la conversión de las formas de la arquitectura moderna en símbolos de sí mismas. Es decir, en Europa ha de pasar un cierto período de tiempo para que las formas de la arquitectura moderna cobren una entidad formal propia y no subsidiaria de unos objetivos exteriores. Esta conversión, sin embargo, se produce en América apenas introducidas dichas formas, instantáneamente. No es extraño, por tanto, que la definición del gran estilo de la modernidad se realice en América en una fecha tan temprana ni que se haga utilizando como ejemplos arquitectos que, éste es el caso de Howe y Lescaze, sólo dos años antes eran calificados como estilísticamente eclécticos.

Robert Stern, autor de la biografía de la parte americana de Howe-Lescaze (*George Howe: Toward a Modern American Architecture*, 1975), hace un comentario de la New York Bus Terminal de Lescaze, su única obra construida antes de asociarse con Howe, que muestra muy bien esta posición americana de pasar por encima de los ideales funcionalistas de la arquitectura moderna europea y ver más allá su auténtico carácter de símbolo:

“...as a polemical tool it was so closely related to the principles of the utilitarian functionalism that it became, in the long run, an obstacle to the intelligent comprehension by Americans of the strictly symbolic ideals of modern architecture”.

Tal como es empleado por Stern, tampoco el concepto de símbolo parece estar muy lejos de la idea de estilo, en su común oposición a una instrumentalización de la forma al servicio de la función. En América, no habría un intervalo temporal entre una arquitectura moderna que pone la forma al servicio de otros intereses y una arquitectura moderna que se convierte a sí misma en símbolo de modernidad. En América, o ambos hechos son simultáneos —las formas serían aliadas más que servidoras de los intereses económicos y sociales— o el primero es simplemente la ocasión para que se manifieste el otro, el verdaderamente importante, el de la arquitectura moderna como un gran estilo.

Junto con la instantaneidad de su instalación en la escena arquitectónica americana, la arquitectura moderna, gracias al éxito que despiertan entre el público los resultados alcanzados en las obras construidas, adquiere otra de sus características decisivas como estilo, su difusión. Comienzan a sucederse, incluso públicamente, los comentarios elogiosos de los edificios modernos, de manera que los propagandistas de la modernidad no son ya sólo los arquitectos. Del tono de estos comentarios, es una buena muestra el de la directora de la Hessian Hills School de Howe y Lescaze, Elisabeth Moos:

"Our physical requirements are met. Our building is beautiful, satisfying, peaceful, harmonious. It has no purposeless decoration, within or without. Its white walls and grey floors make a perfect background for the children and their colorful work. Its beauty is a beauty of proportion and unity".

La Sra. Moos da por cumplidas las necesidades del edificio en su escueta primera frase. Sin embargo, se detiene y se recrea en las consideraciones que tienen que ver con otras cualidades menos necesarias y que dan a entender su aceptación decidida de lo moderno como el estilo más adecuado, al menos para este tipo de edificios. Después de las referencias explícitas de la Sra. Moos a la belleza como producto de la proporción y de la unidad, de su elogio de la ausencia de decoración, no cabe duda de que el ambiente era el más propicio para el reconocimiento de la existencia de un Estilo Internacional y para que sus principios lo situaran, de la misma manera que sus realizaciones, codo a codo con el clasicismo.

Resulta difícil, teniendo en cuenta el tiempo de desarrollo que exige normalmente un proyecto, establecer una cronología dentro de la apretada carrera que emprende la firma Howe y Lescaze en sus dos primeros años de actividad. Dos escuelas, un pequeño museo, una residencia, un proyecto de vivienda colectiva y un edificio de oficinas son el resultado de esta especie de prisa por recorrer de una vez todo el camino y tener una posición consolidada en el momento decisivo de 1931. Sin embargo, dentro de esta importante producción de Howe y Lescaze, nos interesa detenernos precisamente en el único proyecto no realizado, la propuesta para el conjunto Christie-Forsyth en Nueva York. Y nos interesa porque, si es cierto que ya en los pequeños edificios institucionales, Howe y Lescaze habían tenido ocasión de enfrentarse con los temas típicos de la arquitectura moderna europea y de demostrar su consonancia con las realizaciones de ésta, sólo con el proyecto Christie-Forsyth penetran de lleno en el tema por excelencia de la modernidad, un tema por otra parte prácticamente ausente en los planteamientos arquitectónicos americanos.

La vivienda colectiva a gran escala, ciertamente, nunca ha sido un problema propio de la arquitectura americana y mucho menos si, como sucedía a comienzos del siglo XX, prácticamente todas las innovaciones arquitectónicas a nivel de gran edificio estaban siendo canalizadas a través de las construcciones comerciales y de oficinas. Sin embargo, parece como si otra vez providencialmente Howe y Lescaze se hubieran encontrado con la ocasión propicia para demostrar sin trabas su condición de modernos y de colocarse a la misma altura que sus colegas europeos. Aun cuando el encargo tenía por objeto la renovación de una zona concreta de Nueva York, construyendo nuevas viviendas para los habitantes desalojados del antiguo suburbio, Howe y Lescaze proponen para la misma un proyecto con toda la carga de lo ideal y lo prototípico que caracterizaba a gran parte de la arquitectura europea del momento. Con el proyecto Christie-Forsyth, Howe y Lescaze responden rotundamente y con un abierto reconocimiento por parte de los críticos al tema más importante planteado por la modernidad en Europa.

Tal vez fue necesaria la asociación de un europeo con un americano, la presión de la formación de Lescaze sobre la profesionalidad de Howe, para que la firma afrontara sin vacilaciones un proyecto difícilmente imaginable fuera de las manos de Le Corbusier. Y seguramente también para que se produjeran casi simultáneamente en la misma oficina dos proyectos tan radicalmente distintos como el Christie-Forsyth y el del edificio para la Philadelphia Savings Fund Society. Howe y Lescaze realizan la propuesta Christie-Forsyth con la literalidad de su formulación europea y dan una solución con la misma nitidez y carga de idealismo que caracteriza a los proyectos urbanos de Le Corbusier. El edificio PSFS, por el contrario, ha sido reconocido unánimemente como una de las más grandes realizaciones de la arquitectura moderna americana.

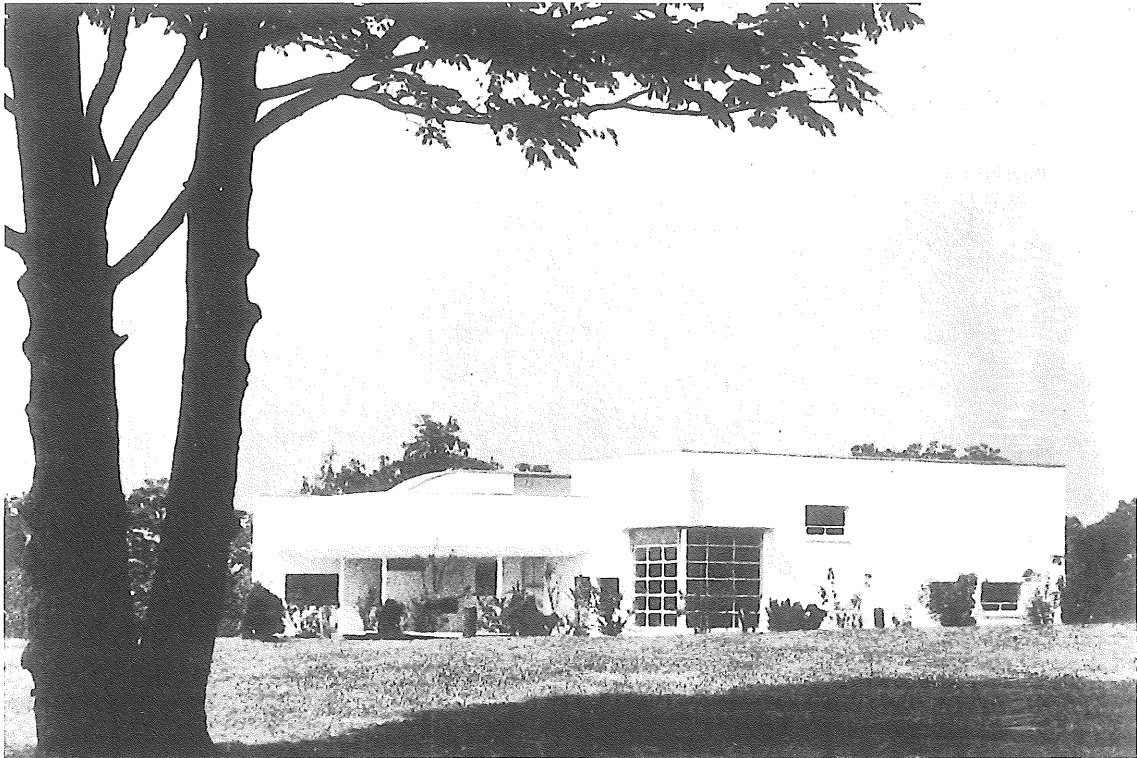
Fue una actitud así, de disposición a entrar de lleno en el campo de la modernidad y en sus propios temas característicos, la que permitió una entrada potente de las formas de la arquitectura moderna en el escenario americano. La misma actitud que en otros tiempos había permitido la entrada de estilos europeos y su posterior fusión con las formas tradicionales americanas es la que iba a permitir esta vez, dadas las características de amplitud y exclusividad formal con que se presentaba la arquitectura moderna, que fuera precisamente en América donde se definiera como tal este nuevo y gran estilo. Con una especial sensibilidad, Howe y Lescaze toman enteramente las condiciones, incluso temáticas, impuestas por la arquitectura moderna europea y materializan su ortodoxia en la propuesta Christie-Forsyth. Pero también con gran habilidad, trabajan simultáneamente sobre temas propios y realizan su obra más destacada precisamente en un edificio típicamente americano, en un rascacielos.

Los siete años que William Lescaze ha de esperar para construir en arquitectura moderna, sometándose a los gustos estilísticos dominantes en América en ese momento, hacen que, incluso tratándose de un arquitecto europeo, la arquitectura moderna pierda ese carácter de imperativo o necesidad formal que era una de sus más importantes características. Cuando por fin Lescaze consigue el objetivo mismo de su emigración, la oportunidad de construir arquitectura moderna, lo hace, por tanto, sobre la base de una elección y no de una necesidad de lo moderno. Los deseos del primer cliente de la firma Howe-Lescaze, Mr. Leopold Stokowski, de que la Oak Lane School fuera "construida en arquitectura moderna" colocaba a los arquitectos, como había ocurrido tantas veces, al servicio de unas preferencias formales o estilísticas que, en el mejor de los casos como parecía ser éste para Lescaze, eran también las suyas.

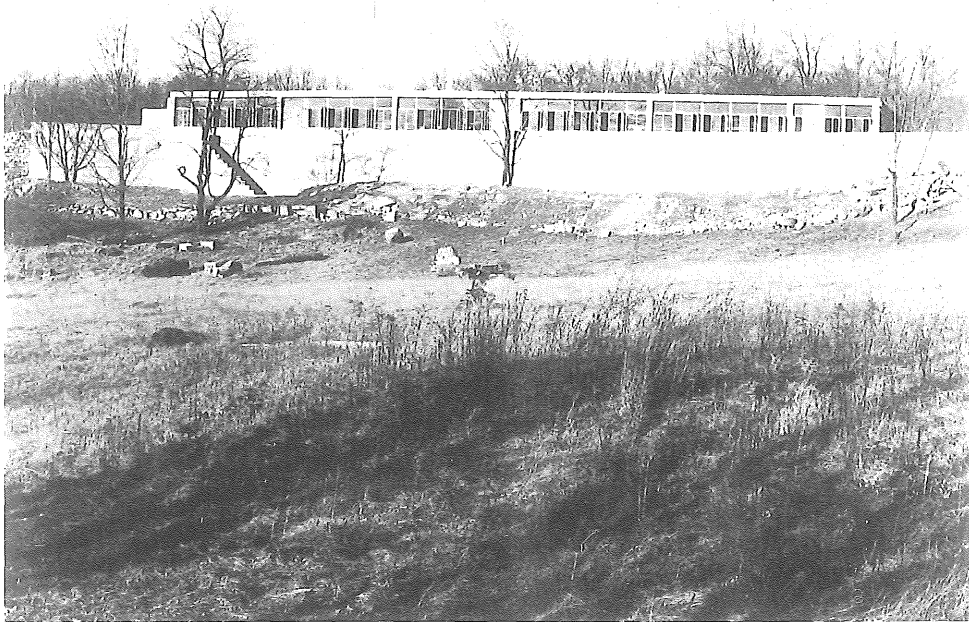
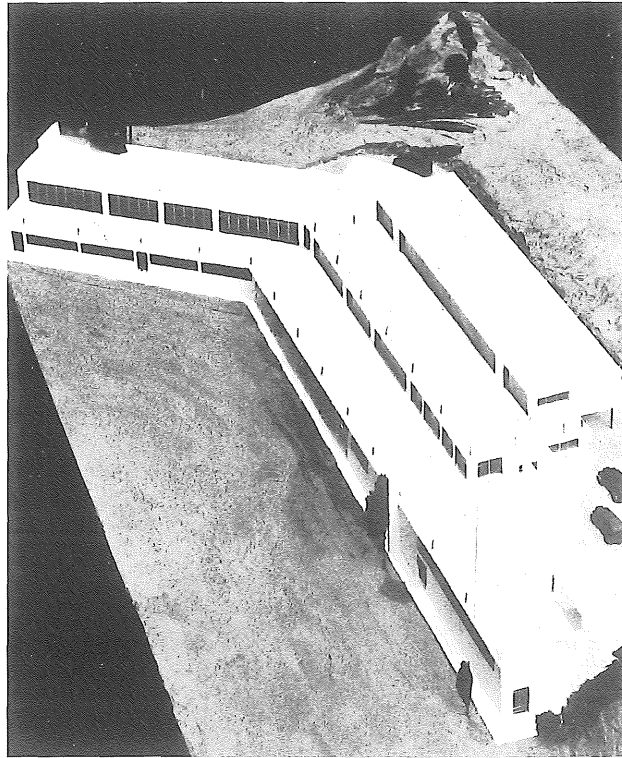
Seguramente, hay bastante de cierto en el hecho tantas veces afirmado de que la arquitectura moderna, al llegar a América, es absorbida por el público y por los profesionales americanos simplemente como un estilo más que pasaría a engrosar su amplio patrimonio de formas. Pero la arquitectura moderna, incluso en América, va a imponer su singularidad sobre y contra los estilos históricos, manteniendo la potencia y el carácter de absoluta exclusividad formal que tenía en Europa. Como sucede con Howe-Lescaze una vez construida su primera obra moderna, ya no hay posible punto de retorno hacia los estilos del pasado; la arquitectura moderna podría haber sido objeto de elección en un cierto momento, pero una vez elegida, ya éste sería el único estilo posible del arquitecto y tan imperativo como lo era para los profesionales europeos.

Si la arquitectura moderna podía ser llamada estilo en cuanto suponía la elección de unas determinadas formas y el rechazo de otras, carecía sin embargo de dos cualidades distintivas de los estilos históricos. Por una parte, la utilización de las formas de la modernidad por parte de Howe y Lescaze se realiza al mismo tiempo que tales formas están siendo desarrolladas en Europa, es decir, no hay estilo anterior a su utilización por parte del arquitecto, no hay estilo histórico. Por otra parte, no existe la adaptación o debilitamiento que los estilos del pasado experimentaban al ponerse en contacto con la arquitectura americana, el estilo de la modernidad conserva intactas e inalteradas todas sus formas.

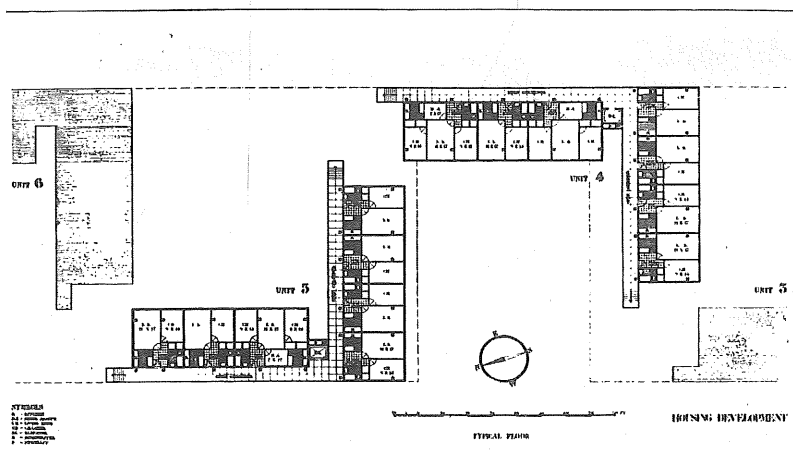
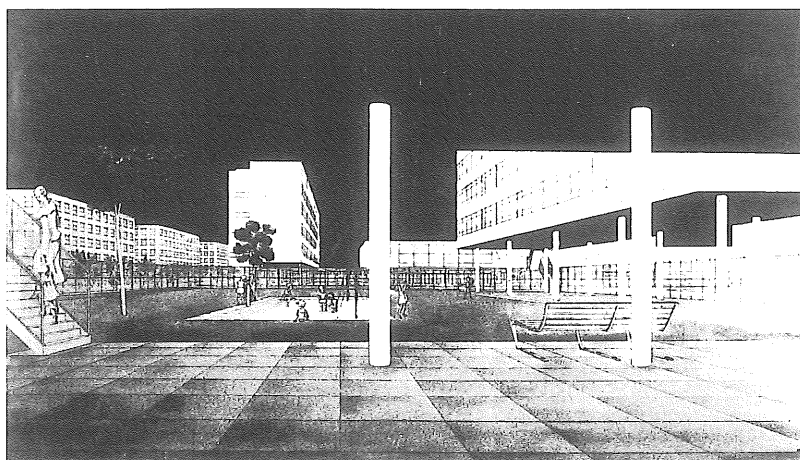
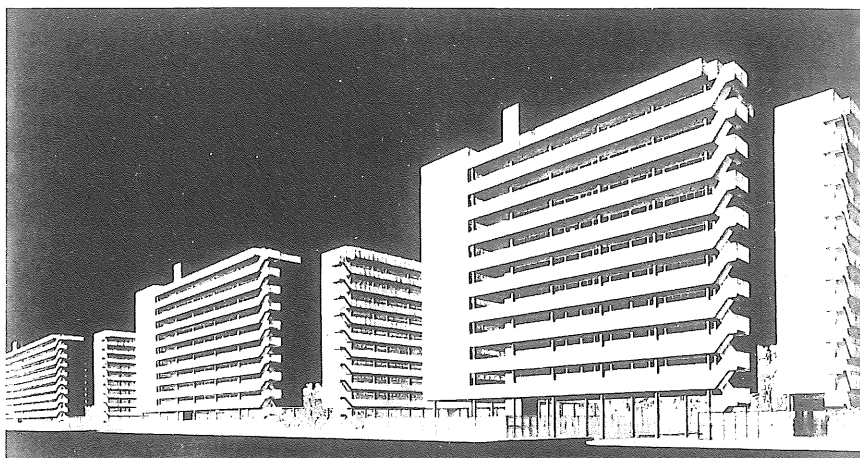
Como muchos otros arquitectos que trabajaron tras la avanzada de los grandes maestros, William Lescaze nos permite ver con toda nitidez el carácter singular de un estilo que nació precisamente para acabar con todos los estilos. El que será llamado después Estilo Internacional carecía de historia, pero su potencia formal era tal que permitió que Howe y Lescaze, sin disponer de normativa o codificación alguna, con lo aprendido por Lescaze de Karl Moser y un ligero conocimiento de la arquitectura que se estaba realizando en Europa, pudieran tener en sólo dos años de actividad una obra moderna suficiente para ser protagonistas de la gran Exposición de 1932.



Oak Lane Country Day School, Philadelphia Pa.
Howe & Lescaze, 1929



Hessian Hills School, Croton on Hudson N.Y.
 Howe & Lescaze, 1931
 Maqueta de la primera propuesta y vista trasera del edificio construido.



Proyecto Christie-Forsyth, New York.
 Howe & Lescaze, 1931-32
 Maqueta, perspectiva y planta.



Edificio PSFS (Philadelphia Savings Fund Society), Philadelphia Pa.
Howe & Lescaze, 1931

3. La arquitectura moderna como Estilo Internacional

La Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna

Entre el 10 de febrero y el 23 de marzo de 1932, y patrocinada por una serie de personalidades que estaban apoyando en diversos países del mundo el desarrollo de la arquitectura moderna, se expone en el Museo de Arte Moderno de Nueva York la obra de nueve arquitectos. Significativamente, existe un cierto equilibrio entre la representación europea y la americana. Cuatro arquitectos son europeos, otros cuatro arquitectos o firmas, americanos, y el noveno corresponde a una figura puente entre Europa y América.

La selección de estos nueve arquitectos se hace atendiendo a su condición de representantes destacados —“leading exponents”— de la arquitectura moderna en Europa y América: Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier, J.J.P. Oud, Ludwig Mies van der Rohe, Raymond Hood, George Howe & William Lescaze, Richard Neutra y Monroe & Irvin Bowman. La exposición se organiza de la forma más convencional, como una secuencia en que, tras un comentario sobre la figura del arquitecto y una biografía del mismo, aparece una lista de sus obras e ilustraciones de las más significativas de ellas.

En su introducción a la Exposición, Alfred H. Barr destaca el papel fundamental que han jugado las exposiciones en la formación de la arquitectura americana en los últimos cuarenta años. Pero, al mismo tiempo, señala el carácter singular de esta Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna con respecto a las tres que le han precedido —la Columbian Exposition, celebrada en Chicago en 1893, la del concurso para el Chicago Tribune de 1922, y la Exposición de Artes Decorativas, celebrada en París en 1925. En todas estas exposiciones se hacía patente en las obras presentadas una gran diversidad estilística —confusión estilística, dice Barr—, resultado de la intervención de personalidades distantes y dispares sin otra coincidencia que su momento histórico y, en todo caso, su trabajo sobre un mismo tema, como era el caso del Chicago Tribune.

Pero en el caso de la arquitectura moderna, no había nada de eso. Parecía como si el simple hecho de reunir la obra de esos nueve arquitectos hubiera hecho saltar todas las barreras nacionales y culturales, para aunar en una única empresa toda la arquitectura del momento. El estilo estaba allí, en las obras de Oud y de Neutra, de Lescaze y de Le Corbusier. No importaba cuál fuera la causa, porque el acuerdo existía ya. La arquitectura moderna era un auténtico nuevo estilo que, por su aparición simultánea en diversos países y por su amplia difusión, debía llamarse Estilo Internacional.

Seguramente, la formación del Estilo Internacional, tal como se desprende del comentario de Alfred H. Barr, no tiene mucho que ver con cómo se entiende normalmente el nacimiento

de un estilo en arquitectura. Un estilo que nace del agotamiento de las formas de otro precedente, que se manifiesta primero tímidamente y en un ámbito restringido, y que después se generaliza y se perfecciona. El Estilo Internacional es ya un estilo pleno y extendido —tal vez mucho más pleno y extendido de lo que jamás fue un estilo— antes de que nadie hubiera reparado en su existencia. No hay que extrañarse, por tanto, de que las comparaciones más apropiadas fueran las que igualaban a este nuevo estilo con el gótico o con el clasicismo.

Nadie había tratado, al organizar esta Exposición, de presentar una producción arquitectónica homogénea, ya que la intención era más bien la de mostrar un conjunto de individualidades. Pero sucedía que, al verlos juntos, los caminos, las ideas de estos arquitectos aparecían como convergentes, y convergentes precisamente en cuanto a un estilo que se extendía rápida e inexorablemente por todo el mundo. A partir de este reconocimiento, la misma Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna tiene un nuevo protagonista —el Estilo Internacional— en función del cual son considerados las obras y los arquitectos, que exige una definición, una historia y un campo propio.

Frank Lloyd Wright, el gran maestro de la arquitectura americana del siglo XX, es presentado como una figura singular, como un gran genio creativo, con una producción arquitectónica abundante y compleja. Pero, al mismo tiempo, se reconoce en él, si no a un seguidor fiel de las corrientes europeas de la arquitectura moderna, sí a alguien que ha sentado las bases de los recursos estéticos desarrollados por éstas y, como tal, uno de los impulsores de este nuevo estilo internacional. El romanticismo de Wright, frente al clasicismo de la mayoría de los representantes europeos del Estilo Internacional, hace ver en él más la figura del pionero que abre y al tiempo deja el camino a un frente más amplio de seguidores más jóvenes.

Wright es, seguramente, el arquitecto que más distorsiona esa apreciable unidad de la Exposición de la Arquitectura Moderna de 1932. Por una parte, pertenece casi a una generación anterior a la del resto de los seleccionados —es veinte años mayor que Mies y Le Corbusier y treinta que Lescaze— y, en consecuencia, con una obra mucho más extensa y consolidada que las de éstos. Por otra, es un arquitecto individualista y romántico, dos características absolutamente contrarias al espíritu de esta arquitectura moderna supuestamente confluyente, impersonal y clásica. Pero nunca Wright podría haber estado ausente de una selección de arquitectos modernos expuesta en Nueva York y, si bien después desaparece momentáneamente del catálogo del estilo, será él otra vez el que cuestione la validez de una categoría de lo moderno que no cuente con su obra.

Las obras de Wright presentadas en la exposición cubren treinta años de actividad profesional, destacando el largo camino recorrido en sus casas unifamiliares desde la Winslow House de 1894 hasta la Jones House de 1931. Wright es presentado, ante todo, como un innovador. En el Larkin Building, construido en Buffalo en 1904, como un arquitecto que se aparta de las formas anteriores y emprende uno de los caminos en que más empeñada estará la arquitectura moderna, el de elevar la construcción industrial al nivel de la arquitectura. En las casas Heath, Robie y Coonley, de 1907-1909, como un innovador en la organización de la planta, pieza clave del diseño en la arquitectura moderna, en la construcción y en todo aquello que significa apertura y horizontalidad en la arquitectura. Y, ya en sus proyectos de los años veinte, especialmente en los realizados en California, como un innovador que desarrolla métodos constructivos y rasgos formales en los edificios

confluyentes con los ensayados en esos mismos años por los arquitectos europeos; en la Millard House, por ejemplo, la terraza sustituye a las cubiertas inclinadas y la cornisa desaparece, se acentúa la importancia de los muros plano y lisos y se tiende a formas más abstractas y a volúmenes más simples. Incapaz, sin embargo, de aceptar la disciplina impuesta por otros arquitectos, extranjeros y más jóvenes que él, Wright permanece diferenciado pero, como señala Hitchcock en su comentario, avanzando en paralelo con ellos.

Después de Wright, Walter Gropius y Le Corbusier son presentados como los arquitectos, europeos, definitivamente modernos. Tras algún primer ensayo juvenil, vacilante pero ya reflejo de sus empresas posteriores como son las casas para trabajadores en Pomerania de Gropius (1906) o la casa en La Chaux-de-Fonds de Le Corbusier (1916), todo el trabajo de ambos arquitectos corresponde a la producción más característica de la modernidad. Tanto las piezas de arquitectura industrial o pública construidas por Gropius en las primeras décadas del siglo XX —la fábrica Fagus de 1910-14 y el edificio de la Bauhaus en Dessau de 1925-26— como las de arquitectura doméstica realizadas por Le Corbusier —desde el prototipo Citroan de 1919 y las villas Vaucresson y Ozenfant de 1922 hasta la villa Savoye de 1929-30— son incluidas en la Exposición como monumentos indiscutibles y ejemplos particularmente brillantes de esa nueva arquitectura.

Con respecto a las figuras de los otros dos europeos, J.J.P. Oud y Ludwig Mies van der Rohe, la Exposición destacaba algunos aspectos singulares. Por una parte, la influencia palpable en sus obras de los que habían sido sus maestros —Berlage en el caso de Oud y Schinkel en el de Mies van der Rohe—, su compromiso con los aspectos artísticos de la arquitectura más que con los funcionales o socio-económicos que tanto habían incidido en la modernidad y, por último y significativamente, su parentesco formal con la arquitectura americana —la influencia de Wright en el desarrollo de la arquitectura personal de Oud y el paralelo entre los trabajos de Mies sobre la estructura de acero y los realizados en América por los hermanos Bowman. Sin embargo, en 1932, tanto Oud como Mies van der Rohe ofrecían una obra construida mucho más reducida que la de Gropius o Le Corbusier, por lo que eran tratados más como promesas que como realidades. Como tales, Hitchcock califica a ambos de figuras singulares del momento; Oud, por su sentido crítico, su visión intelectual y su avance paso a paso, sereno, equilibrado, profundo, por el camino de lo moderno; Mies, por su sentido artístico, por sus brillantes resultados en el desarrollo de la planta y el espacio en los edificios y por su condición de decorador —en el mejor sentido, señala Hitchcock.

El primero de los arquitectos americanos incluido en la Exposición, tras Frank Lloyd Wright, era Raymond Hood. En su introducción a la misma, Alfred H. Barr explicaba la inclusión de Hood casi como una profecía de futuro para la arquitectura urbana de América. Hood era el elegido para representarla precisamente por ser uno de los principales constructores de rascacielos y el más abierto a las nuevas ideas, aun cuando la mayoría de sus edificios muy poco tenían que ver con la simplicidad volumétrica o los rasgos formales más característicos de la arquitectura moderna europea. En el McGraw-Hill Building, sin embargo, tanto Barr como Hitchcock reconocen un importante cambio en la trayectoria profesional de Raymond Hood en el sentido de un mayor énfasis en la horizontalidad del edificio con el uso sistemático de ventanas corridas. Este paso hacia la modernidad de Hood en el edificio McGraw-Hill (1931) es interpretado, sin embargo, como poco seguro e incluso contradicho por la presencia de un remate piramidal del volumen simple y por la excesiva

profundidad de los planos que lo limitan. En consecuencia, Hood entra en la Exposición, además de como una apuesta por la arquitectura propiamente americana — como era también en el caso de la arquitectura doméstica de Wright — como una evidencia de otro componente moderno, el más europeo, el funcionalismo que rechaza cualquier preocupación estética por parte de los arquitectos. Así, Hood ilustraría en esta Exposición más la inevitabilidad de la concepción moderna de la arquitectura que su originalidad estética.

Howe & Lescaze, Richard Neutra y los hermanos Bowman completan el panorama arquitectónico ofrecido por la Exposición de 1932. La firma Howe & Lescaze, con la presencia equitativa de lo europeo y lo americano, de lo nacional y lo importado, representaría quizá mejor que ningún otro arquitecto el internacionalismo propio de la arquitectura moderna y el camino más deseable para su desarrollo, por lo que sus obras aparecen como encarnación tanto de los planteamientos técnicos como de las ideas estéticas de la arquitectura moderna. Richard Neutra y Monroe & Irvin Bowman serían los representantes, en América, del trabajo de la arquitectura moderna sobre las estructuras metálicas y la construcción ligera. Neutra, en California y especialmente en su Lovell House de 1929, realizaría un importante avance en este campo de la estructura de soportes de acero al tiempo que una perfecta exhibición del estilo moderno europeo. Los hermanos Bowman, por su parte, como los representantes más jóvenes de la arquitectura americana, con menos de treinta años de edad, se limitaban a ofrecer una serie de proyectos de viviendas unifamiliares o colectivas con estructura metálica y destinados a ser producidos industrialmente, como alternativa a los métodos tradicionales de la construcción en América.

Ésta era la base con que los organizadores de la Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna contaban para su definición de ese supuesto Estilo Internacional. Ciertamente, aparte de por su no utilización de las formas o los estilos históricos, un criterio más negativo que positivo, resultaba difícil ver una homogeneidad en las obras presentadas sin el auxilio de unas categorías formales que permitieran que todas ellas pudieran verse como parte de un mismo sistema; que la estructura de hormigón fuera equivalente a la de acero, que las plantas de Wright fueran equivalentes a las de Mies van der Rohe, que las villas o las fábricas europeas pudieran ser comparadas con los rascacielos americanos. Y este esfuerzo, tan decisivo para la arquitectura moderna quizá como el propio trabajo de los arquitectos en los manifiestos de sus ideas y en la construcción de sus obras, fue llevado a cabo precisamente en esta Exposición y en los trabajos posteriores que ella misma provocó. En el reconocimiento, primero sólo reconocimiento, y posterior definición de lo que ya era un Estilo Internacional.

Henry-Russell Hitchcock había sido el encargado de comentar, como historiador y como crítico, tanto la biografía y la obra de los arquitectos seleccionados — únicamente Mies van der Rohe es tratado por Philip Johnson — como el tema más general de la historia y la difusión de la arquitectura moderna. Hitchcock, tanto en uno como en otro caso, utiliza el método habitual en un historiador, que consiste en analizar la formación de los arquitectos y el camino recorrido desde sus primeras obras hasta la eventual consolidación de su arquitectura, y de igual manera con la formación y la trayectoria de la arquitectura moderna, que ya había sido estudiada por él en su *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* de 1929. Es Alfred H. Barr el que, en el Prólogo de la Exposición, habla por primera vez de la existencia de una confluencia estilística en la arquitectura moderna, de la existencia real de un único estilo, presente en mayor o menor medida en todas las obras y arquitectos presentados.

Pero, en paralelo con la exposición de 1932, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson son los encargados de llevar a cabo un trabajo que va mucho más allá que el de Barr en el reconocimiento de esta confluencia estilística. Lo que todavía son, en Alfred H. Barr, unos principios basados en factores técnicos y utilitarios pasan a ser, en manos de Hitchcock y Johnson, principios puramente estilísticos —principios de naturaleza formal— que definen un estilo coherente y universal.

Los principios del Estilo Internacional enunciados por Barr eran cuatro: el principio del volumen, los principios de regularidad y flexibilidad y, por último, el principio de la perfección técnica que incluía los aspectos compositivos y de proporciones y los de la ausencia de ornamento. Sobre esta base, un historiador, Henry-Russell Hitchcock, y un arquitecto, Philip Johnson, llevarán a cabo la tarea de definir de una vez por todas ese estilo inevitable de la arquitectura moderna.

La definición del Estilo Internacional

La arquitectura moderna, tras la Exposición de 1932, tras su reconocimiento como estilo, cobrará ese carácter de producto terminado, de sistema formal unitario que quedará para siempre ligado a su propia entidad como movimiento. La idea de estilo que plantean Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson en su Introducción a *The International Style* (1932) se aleja, sin embargo, definitivamente de la idea de los estilos históricos. En primer lugar, porque se trata de un solo estilo para toda la arquitectura y, en segundo lugar, porque su disciplina implicaba a la misma esencia de la arquitectura. Esta idea de estilo también nos lleva a ver la modernidad como ese nuevo clasicismo que sugiere su propia necesidad de forma e incluso se encuentra explícito en tantas palabras de Le Corbusier.

El panorama en el que, o mejor contra el que, se dibuja el nuevo estilo es, según Hitchcock y Johnson, el del revivalismo —la utilización de formas clásicas o medievales—, el caos del eclecticism —la mezcla de formas procedentes de orígenes diversos— y la existencia de una multiplicidad de estilos —estilos implicando elección—:

“...the difficulties of reconciling either sort of revivalism with the new needs and the new methods of construction of the day grew stylistic confusion of the last hundred years”.

“...the chaos of eclecticism served to give the very idea of style a bad name...”.

“In the nineteenth century there was always not one style, but styles, and the idea of styles implied a choice”.

El nuevo estilo, en cambio, es real, internacional, unificado e inclusivo. Es un estilo coherente y universal:

“This contemporary style, which exists throughout the world, is unified and inclusive, not fragmentary and contradictory like so much of the production of the first generation of modern architects...”.

El nuevo estilo es un sistema que permite trabajar en su interior y está regido por unos principios codificados con validez general:

“The idea of style as the frame of potential growth has developed with the recognition of underlying principles as archaeologists discern in the great styles of the past. The principles are few and broad...”.

El nuevo estilo está apoyado por un conjunto de monumentos suficientemente numerosos:

“In the last decade it (the style) has produced sufficient monuments of distinction to display its validity and its vitality...”.

Después de esta afirmación del nuevo estilo, Hitchcock y Johnson pasan a establecer los principios rectores del Estilo Internacional como codificación de una disciplina ya aceptada —inevitablemente aceptada— por los arquitectos del momento. La formulación de estos principios se hace, seguramente, incluso con mucha mayor precisión y coherencia de la que haya existido nunca en cualquier tratado sobre la arquitectura clásica. No hay ninguna duda en cuanto a que la famosa tríada vitruviana —utilitas, firmitas, venustas— es en sí un sistema mucho más complejo y conflictivo de lo que son los principios de la modernidad formulados bajo el prisma del estilo.

Así, lo que podía haber aparecido en los manifiestos de los arquitectos europeos como una pretendida despreocupación formal, y sobre todo compositiva, de la arquitectura moderna se torna, en la codificación de Hitchcock y Johnson, en un énfasis podría decirse que casi exclusivo en el tema de la composición. Al servicio de la composición estarán los tres principios fundamentales de: la arquitectura como volumen, la regularidad y la ausencia de decoración añadida:

“There is, first, a new conception of architecture as volume rather than as mass. Secondly, regularity rather than axial symmetry serves as the chief means of ordering design. These two principles, with a third proscribing arbitrary applied decoration, mark the productions of the international style”.

De la misma manera que muchos de los tratadistas clásicos, entre ellos Palladio, no aluden siquiera en sus obras el tema general de las proporciones o de los esquemas geométricos, limitándose a aconsejar que los edificios se construyan con las formas más agradables y las más bellas proporciones, Hitchcock y Johnson no nombran siquiera el tema de la composición para referirse exclusivamente a cuestiones compositivas. La composición sobre la base del protagonismo del volumen en el edificio, de la regularidad —que incluye el equilibrio asimétrico— y la ausencia de decoración, constituye el marco sobre el que se define este nuevo estilo y que servirá, a su vez, de referencia sobre la que juzgar cualquier obra concreta.

Disponiendo ya de este marco general, de estos principios universales, de este código estilístico de la modernidad, no había necesidad de ser restrictivo y mantener en la publicación sobre el Estilo Internacional las mismas limitaciones y equilibrios que en la Exposición del Museo. Toda la casuística de obras concretas que Hitchcock y Johnson incluyen al final de su libro no está ya, como lo estaban los nueve arquitectos del MoMA, para hacer patente la existencia de un estilo. Una vez reconocida esta existencia y adquirido un cierto status independiente por parte del Estilo Internacional, las obras tienen ya, por un lado, el valor de su propia acumulación y, por otro, el de ilustrar las desviaciones posibles dentro de los cánones del estilo. Así, cada uno de los ejemplos se presenta acompañado de un comentario crítico, más casi de una breve anotación, en la que se pone de relieve sobre todo aquello que lo separa del canon construido. Una evidencia más del idealismo clasicista que impregna toda la formulación del Estilo Internacional.

Más de setenta arquitectos, representados casi siempre por una sola de sus obras, integran este catálogo del Estilo Internacional. Con la excepción de siete edificios construidos en América y uno en Japón, todas las obras presentadas por Hitchcock y Johnson son europeas y, principalmente, alemanas. No cabe, por tanto, interpretar ya la creación del Estilo Internacional como una operación que implica un cambio substancial de la arquitectura moderna al salir fuera de las fronteras del viejo continente, sino como una auténtica conversión en estilo de todas las tendencias que dieron origen y configuraron la arquitectura moderna. América, concretamente Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, devuelven a Europa no otra, sino su propia arquitectura convertida en estilo.

El Estilo Internacional, tal como es presentado en la publicación de 1932, es además un estilo sin historia y sin límites locales o tipológicos. Es un estilo instantáneo y que todo lo cubre. El casi centenar de obras que ilustran ese Estilo Internacional corresponde a un intervalo temporal de sólo cinco años, entre 1926 y 1931, e incluye desde la arquitectura

doméstica hasta la arquitectura pública, desde los pequeños a los grandes edificios, desde la arquitectura industrial hasta la comercial, desde el diseño de interiores hasta el planeamiento de barrios enteros.

Ahora bien, Hitchcock y Johnson, como ya se ha señalado, no presentan las obras ya como pasos en el camino hacia el nuevo estilo o como profecías sobre el futuro de una determinada arquitectura —tanto Frank Lloyd Wright como Raymond Hood o los hermanos Bowman son eliminados de este catálogo— sino como auténticas realidades, como presencia concreta de los principios del Estilo Internacional. Por otra parte, los criterios en que se basan los comentarios que acompañan a cada una de las obras se refieren, invariablemente, a sus logros compositivos, a si se da en ellas una adecuada o inadecuada composición. Así se señalan, por ejemplo, el peso excesivo de un elemento que desequilibra el conjunto o la ruptura de la uniformidad de los muros o las líneas de ventanas como inconsistencias estilísticas, de la misma manera que podría señalarse una inconsistencia en la utilización de los órdenes clásicos.

Así, se destaca la admirable composición del edificio van Nelle de Brinkman & Van der Vlugt (1928-30):

“An industrial building admirably composed of three sections, each devoted to a separate function but with the same structural regularity throughout”.

La excesiva variedad en el tamaño de los huecos y de los espacios entre ellos, al tiempo que un buen dominio de la composición asimétrica, en las dos casas adosadas de Otto Eisler (1926):

“Effective asymmetrical composition. There is too much variety in the size and spacing of the first floor windows in an attempt to achieve a progressive rhythm...”.

La presencia, en contra de los principios del estilo, de una banda o cornisa de coronación sobre los muros acristalados del edificio de la Bauhaus de Walter Gropius (1926):

“The workshops have entirely transparent walls. A good illustration of glass panes as a surfacing material. The projection of the roof cap is unfortunate, especially over the entrance at left”.

La introducción de terrazas y volúmenes salientes en las escaleras, que rompen lo que hubiera sido un espaciamiento regular de las ventanas, en un bloque de viviendas del Siedlung Rothenberg de Otto Haesler (1930):

“The long bands of windows are made possible by steel construction. The inset balconies and the thick capping of the stairwells break the regular fenestration disagreeably. The stepping of the roof line, on the other hand, gives an interesting variety to the general system of regularity”.

La utilización, también en contra de las prescripciones del estilo, de unidades distintas en las bandas de huecos en la fábrica Jakob Kolb de Kellermüller & Hofmann (1930):

“A low-cost building given architectural character by the distribution of the sections and the spacing of the standardized windows. The doors are unfortunately not composed of the same units as the windows”.

La cualidad absoluta de plano de los muros de la casa Lenglet, construida por H.L. de Koninck cerca de Bruselas en 1926:

"The plane of the wall is unbroken either by window reveals or wall capping".

El mérito estético del asilo de Frankfurt de Mart Stam y Karl Moser (1929-30):

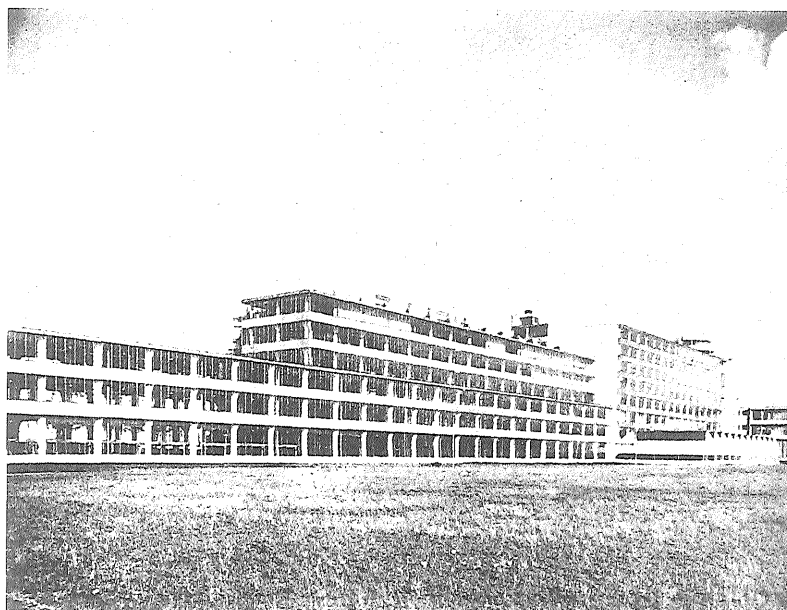
"Common rooms connect two wings of one-room apartments oriented to the south. Though built by architects who claim to be guided solely by considerations of economy and function, the building has real aesthetic merit as well".

Todas estas precisiones compositivas que Hitchcock y Johnson hacen frente a las obras construidas que comentan evidencian, una vez más, que los principios enunciados por ellos son unánimemente tenidos en cuenta por los arquitectos, incluso cuando los resultados no sean todo lo perfectos que el propio estilo exigiría. Pero aún hay algo más. El estilo no sólo es internacional, unificado, esencial y capaz de ser codificado en principios generales, sino que, como demuestra el comentario citado sobre la obra de Stam y Moser, es también necesario. El Estilo Internacional demostraría, a su vez, la imposibilidad del arquitecto moderno de situarse fuera del estilo, aun cuando ningún parámetro estético fuera considerado a la hora de proyectar.

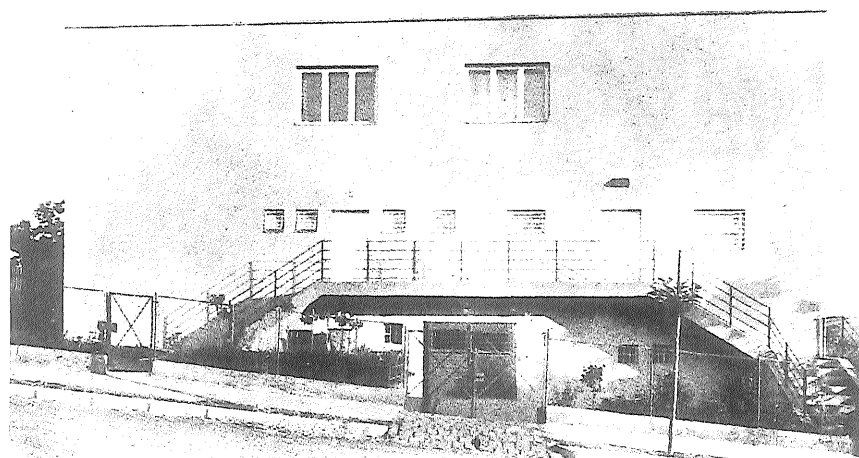
La necesidad de forma, como ingrediente básico del clasicismo de la modernidad, aparece con una potencia aún mayor cuando la arquitectura es convertida en estilo, un estilo tanto más confundido con la pura forma cuanto más corresponde a una arquitectura que se manifiesta como despreocupada por la forma. De la misma manera que hoy nos resultaría inconcebible un clasicismo sin la codificación de sus formas llevada a cabo por los tratadistas, nos resulta inconcebible una arquitectura moderna sin la codificación estilística de Hitchcock y Johnson, sin contar con su existencia como el Estilo Internacional.

Hay, por último, otro matiz inequívocamente clasicista en la arquitectura moderna que pocas veces se ha presentado con tanta nitidez a lo largo de la historia de la disciplina. Es su voluntad de perfección. El Estilo Internacional es definido como ese grado de máxima perfección del estilo respecto al cual las obras concretas se desvían más o menos, se acercan más o menos. Es así como se entiende que el mayor empeño, tanto de los maestros como de los historiadores y críticos de la modernidad, fuera el de realizar o encontrar las obras canónicas del estilo y que todavía hoy se reconozca en obras como la Villa Savoye o la casa Tugendhat un cierto carácter de canon construido, de encarnación material de una idea.

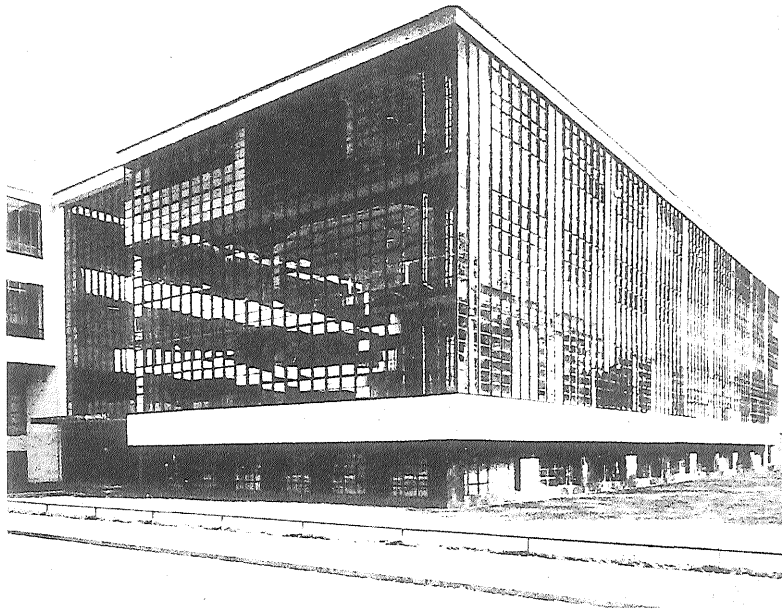
Esa voluntad explícita de perfección y esa extrema coherencia formal, que se hace patente en el trabajo de Hitchcock y Johnson, es lo que acerca el Estilo Internacional al clasicismo más que a ningún otro estilo de la historia de la arquitectura.



Fábrica van Nelle, Rotterdam
Brinkman & van der Vlugt, 1928-30.



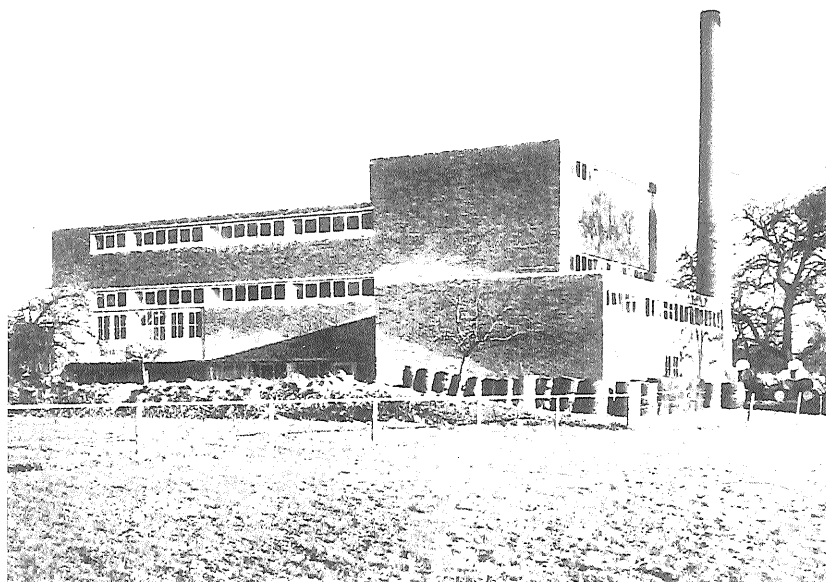
Dos casas adosadas, Brno
Otto Eisler, 1926.



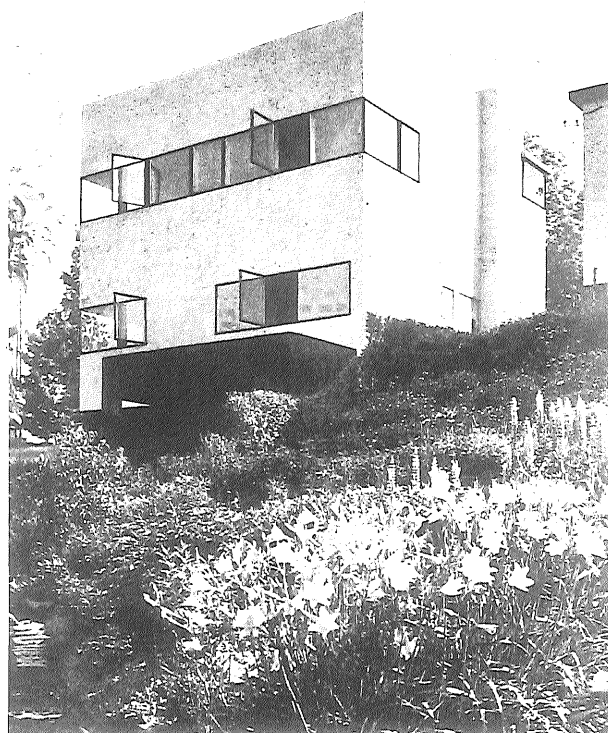
Edificio de la Bauhaus, Dessau
Walter Gropius, 1926.



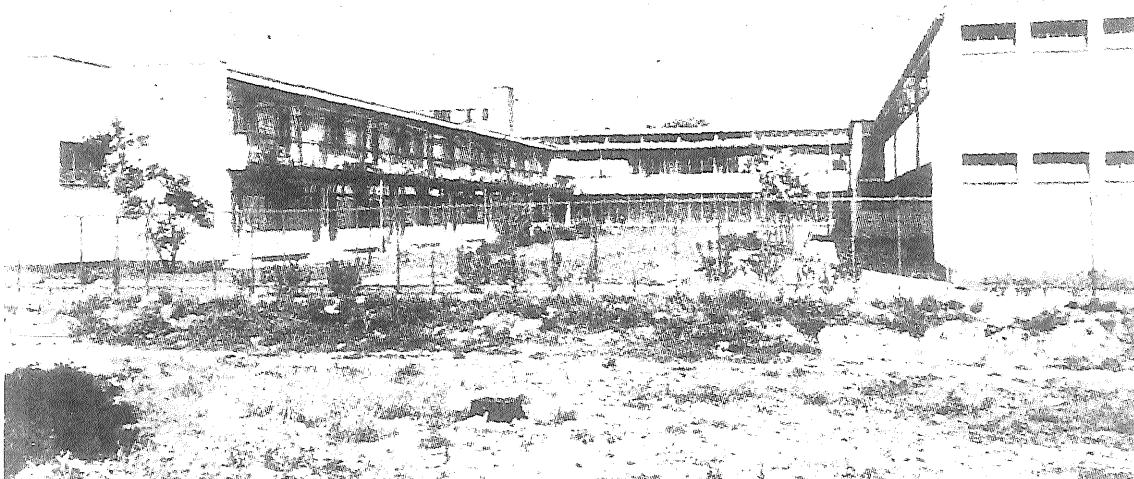
Siedlung Rothenberg, Kassel
Otto Haesler, 1930.



Fábrica Jakob Kolb, Zürich
Kellermüller & Hofmann, 1930.



Casa Lenglet, cerca de Bruselas
H.L. de Koninck, 1926.



Asilo de ancianos, Frankfurt
Mart Stam & Karl Moser, 1929-30.

4. El Estilo Internacional desde la arquitectura actual

Hacia finales de la década de los años sesenta, el Estilo Internacional —la arquitectura moderna encarnada por él— sufría ya sus más definitivos ataques. Por una parte, uno de sus propios creadores, el historiador americano Henry-Russel Hitchcock, concluía su tarea de aniquilar el estilo emprendida en su artículo de 1951 "The International Style: Twenty Years After". Por otra, las nuevas figuras de la arquitectura ponían todo su empeño en demostrar el carácter de ortodoxia figurativa de la arquitectura moderna, de estilo al que hay que combatir en nombre de una nueva sensibilidad.

En su artículo publicado en "Architectural Record", agosto de 1951, Hitchcock muestra una posición crítica y revisionista de sus propias afirmaciones sobre el Estilo Internacional en 1932. Como historiador que es, Hitchcock trata por todos los medios de extender y abrir la arquitectura moderna a las corrientes y autores que ya se han dado a conocer en el panorama arquitectónico incluso al margen de los dogmas del Movimiento Moderno. La arquitectura moderna es la arquitectura del siglo XX, y si el Estilo Internacional se ha convertido únicamente en la aplicación restrictiva y poco imaginativa de unos clichés, lo mejor será olvidarlo.

La idea de estilo, general y unificado, comienza a tambalearse y a perder consistencia en el momento en que Hitchcock trata de englobar dentro de la arquitectura moderna toda la casuística y la diversidad real de la arquitectura de mediados de siglo. Poco oportuno parece, entonces, hablar ya de estilo, sino más bien de una arquitectura simplemente adjetivada moderna.

Así, aparece la desconfianza en que exista realmente un único modelo o programa para la arquitectura del siglo XX:

"To many this assertion of a new style will seem arbitrary and dogmatic (A. Barr in 1932) ...and how! A quarter of a century after Gropius's Bauhaus at Dessau and Le Corbusier's Pavilion de l'Esprit Nouveau at the Paris Exposition of Decorative Arts of 1925 first made evident that something like a concerted program for a new architecture existed, it is still by no means necessary to conclude that the International Style should be considered the only proper pattern or program for modern architecture".

Ciertas obras y ciertos arquitectos desafían y cuestionan con su presencia la identificación de la arquitectura moderna con el Estilo Internacional:

"The work of many architects of distinction such as Frank Lloyd Wright, who make no bones about their opposition to the supposed tenets of an International Style, certainly belongs to modern architecture as much as does the work of Gropius and Le Corbusier".

Se duda que pueda realmente hablarse de un estilo como propio de la arquitectura del siglo XX, a la vista de la variedad y divergencia de sus producciones:

“To refuse a comparable liberty of choice today, merely because 25 years ago the development of modern architecture began to be notably convergent, is certainly a form of academicism... Modern architecture in 1950s should have room again for a range of effects as diverse, if not as divergent as Victor Horta's Maison du Peuple in Brussels of 1897, an early modern building largely of metal and glass that is too often forgotten now, and Wright's River Forest Golf Club...”.

Los principios del Estilo Internacional resultan ya demasiado estrechos y restrictivos:

“Too few and too narrow, I would say in 1951 of the principles that we enunciated so firmly in 1932”.

El Estilo Internacional se ve sólo como referencia de una producción arquitectónica que muestra interpretaciones dispares de sus prescripciones y sus principios:

“Between these extremes of loose interpretation by one of the original definers of the International Style and of partial, or even at times incomplete, acceptance of its tenets by those theoretically most opposed to it, lies the great bulk of current architectural production”.

En su afán por dar al Estilo Internacional una elasticidad y unas posibilidades de ampliación de su campo, de las que carecía en su formulación de 1932, Hitchcock no sólo incorpora en este “Twenty Years After” a aquellos arquitectos que, como Frank Lloyd Wright o Alvar Aalto, son para él indiscutiblemente modernos, sino que realiza al mismo tiempo una recuperación hacia atrás que va desde el edificio de Correos de Otto Wagner y la Fábrica de turbinas de Peter Behrens hasta el proyecto de Wright para el Club Náutico de Yahara y la iglesia Le Raincy de Perret. El resultado de este intento, el intento de un historiador, de abrir el Estilo Internacional a la diversidad y a la historia es su afirmación final de que, a la vista de los acontecimientos sucedidos en la arquitectura entre 1932 y 1951, lo mejor que se puede hacer es olvidar que existió alguna vez tal estilo.

Ahora bien, si en 1951 Henry-Russell Hitchcock todavía reconocía, en un cierto sentido, la continuidad de la arquitectura del momento con lo que había sido el Estilo Internacional —la Glass House de Philip Johnson de 1949 sería una evidencia al menos de la continuidad de la línea miesiana—, a pesar de haberse visto desbordado éste por una multitud de ramas dispares dentro de la propia arquitectura moderna, la conclusión, una vez traspasada la frontera de los años sesenta, es admitir ya definitivamente que el Estilo Internacional es algo acabado.

Pero aún hay algo más. Entre esta conclusión ofrecida por Hitchcock en su *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* (1963) y la de su Introducción a la nueva edición de *The International Style* (1966) existe una diferencia de matiz extremadamente interesante. Porque, frente a la afirmación anterior de que el Estilo Internacional, y su cristalización en el libro que lo sancionó como tal, pertenece por entero al pasado, ha tenido una pervivencia limitada y como tal ha sido universalmente reconocido, lo que hace Hitchcock en 1966 es negar su misma existencia. Esta negación, tanto de su existencia en el tiempo como de su existencia como ideal, lleva a uno de sus propios creadores a despojar al Estilo Internacional

de aquello que había constituido su apoyo más firme: la validez normativa de sus principios y el amplio conjunto de obras que evidenciaban su condición de algo real. (Recordemos cómo niega explícitamente el carácter prescriptivo del libro y se refiere a dos de las obras de Le Corbusier, así como al Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe, como excepciones dentro de los criterios fundamentales del Estilo Internacional).

Desde la perspectiva de los años sesenta, el Estilo Internacional no es, para Hitchcock, más que un fenómeno crucial, un punto en el tiempo, un momento en que la arquitectura moderna alcanza la cima de su desarrollo. No hay cuerpo general, ni conjunto de principios normativos, ni universalidad en las producciones de la arquitectura. Sólo hay una incisión instantánea y fugaz en lo que —eso sí— es la esencia misma de la arquitectura.

"I am inclined now to say that the book was less important for what it said than for the point in time when we said it. Had we written it several years earlier —as I had my *Modern Architecture* of 1929, shortly after the new style had won acclaim, if not acceptance, with the Werkbund Exposition at Stuttgart in 1927 and Le Corbusier's projects of 1927-28 in the competition for the Palace of the League of Nations— the canon of executed works on which our designation of the style was based would have been seriously incomplete, for the two finest houses in the new style —Le Corbusier's Villa Savoye and Mies's Tugendhat House— would not yet have existed. Had we written it a few years later... we would have had to face various developments that were sharply changing the international picture..."

Esto es lo que queda realmente del Estilo Internacional, de la universalidad formal de la arquitectura moderna, en el momento en que comienzan a aparecer caminos alternativos y el llamado post-modernismo comienza a abrirse paso en la arquitectura del siglo XX. En el momento en que Robert Venturi publica su manifiesto anti-moderno, en 1966, el Estilo Internacional es ya para Henry-Russell Hitchcock, su creador, sólo eso: el Estilo Internacional es la Villa Savoye y la casa Tugendhat.

La lucha contra la arquitectura moderna, emprendida en los años sesenta, no era ciertamente la lucha contra un enemigo real. La arquitectura moderna aparecía como algo que el arquitecto mira desde fuera, sin que exista nada que le impulse hacia ella. Era como un reino distante que sus propios habitantes, incluso sus defensores y sus guardianes, habían dejado reducido a un cadáver. La idea que todavía hoy perdura de la arquitectura moderna como cuerpo unitario, como ortodoxia figurativa que todo arquitecto y toda obra contemporánea tienen la obligación de contradecir, es ante todo una construcción de nuestra propia época. Es la coartada que la arquitectura contemporánea ha utilizado para su introducción y para su afirmación concreta.

La batalla de los estilos, que hoy se nos aparece de manera no muy diversa a lo que sucedió en el siglo XIX, tiene sin duda una componente de negación de un estilo —unitario como lo era el Estilo Internacional— y de reacción contra la restricción o disciplina formal basada en unas reglas apriorísticas. Pero, al mismo tiempo, la vuelta a los estilos se presenta también como indicio de una búsqueda hacia delante, la búsqueda de apoyos en que sustentar la propia actividad.

Históricamente, la disolución del Estilo Internacional es ya una disolución efectiva cuando —con las referencias temporales de las obras de Robert Venturi y Aldo Rossi— se abren las puertas a la crítica, a la historia y a los medios de comunicación en arquitectura.

La reflexión crítica, la consideración de los precedentes históricos, el interés por lo popular, no son solamente vías que permiten ensanchar el campo de una arquitectura en exceso restrictiva. Son, al mismo tiempo, restricciones que el arquitecto impone voluntariamente, y necesariamente, a su obra. El arquitecto contemporáneo, consciente de la carencia de una disciplina universal —que existió de alguna manera en la arquitectura moderna— se ve abocado a encontrar su restricción, su norma, precisamente en lo particular. No ya cada autor individual, incluso cada obra construida, busca hoy desesperadamente su propio estilo.

Desde una óptica ya bastante lejana a los primeros momentos de la lucha contra la modernidad, hoy reconocemos que la arquitectura contemporánea ha de buscar su propia definición, ya que nada tiene enfrente, están agotados definitivamente los adjetivos post y de muy poco sirven las llamadas al pasado o las denuncias a ese supuesto fracaso de la arquitectura moderna. Y por esto también el Estilo Internacional puede ser visto hoy de manera muy distinta a como lo fue en los años sesenta, tanto por los antiguos promotores de la modernidad como por los nuevos arquitectos que nada tuvieron que ver con ella.

Aun considerando las razones de Henry-Russell Hitchcock para concluir que, desbordado por la diversidad de las producciones de la arquitectura de la primera mitad del siglo XX, el Estilo Internacional fue más una creación ilusoria que una realidad, hoy pensamos que hubo algo más que eso. Porque, realmente, sí existió un momento en el que fue posible presentar a la arquitectura moderna en su totalidad, un momento en el que ésta pudo aparecer como el estilo que seguramente será el último en la historia de la arquitectura: el Estilo Internacional. Ese estilo, aunque fuera sólo algo que aparece para desvanecerse inmediatamente después, ha dejado sin duda una profunda huella en la arquitectura. A través de su instantaneidad, de su visión fugaz, tanto ayer como hoy puede observarse enteramente la arquitectura moderna y sus obras quedar como la evidencia de un orden que, más que desarrollarse y perpetuarse en el tiempo como ha sucedido con otros estilos, puede observarse de una sola vez.

La amarga conclusión de Henry-Russell Hitchcock en su Introducción a la edición de 1966 de *The International Style*, admitiendo más que la muerte del estilo su inexistencia como realidad, queda como el reconocimiento de ese momento particularmente brillante en la arquitectura moderna que, al estar por encima de cualquier obra concreta, las inundaría a todas. Sólo así se explica que toda la actividad de la arquitectura durante las primeras décadas del siglo XX —sin duda diversificada hasta el punto que hoy todos reconocemos— se vea hasta cierto punto bañada por una misma luz e indisolublemente unida a ese instante en que, por última vez, fue posible en arquitectura hablar de la existencia de un único estilo.

PARTE III. El estilo en el post-modernismo

1. La lucha contra la arquitectura moderna: el arquitecto crítico

Casi equidistantes en el tiempo, tomando como hito ese momento culminante de la arquitectura moderna que representan la Villa Savoye y la casa Tugendhat, estarían la Taylor House de McKim, Mead & White y la casa construida por Robert Venturi para su madre en Chesnut Hill, Filadelfia. El Estilo Internacional había aparecido totalmente consolidado y sancionado en América cuarenta años después de que fuera propiciada (G. Keister, 1890) una total apertura de los estilos arquitectónicos. Y ahora, cuarenta años más tarde, Venturi viene a inaugurar la batalla contra ese único estilo de la arquitectura moderna.

En el breve prólogo que Robert Venturi escribe a su obra *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) pueden indentificarse, seguramente, la mayor parte de los canales que hoy reconocemos como conductores de la desconfianza y la lucha contra la modernidad, contra la validez general de los principios del Movimiento Moderno.

La afirmación de la crítica como fundamento de la propia obra del arquitecto:

“Self-consciousness is necessarily a part of creation and criticism. Architects today are too educated to be either primitive or totally spontaneous, and architecture is too complex to be approached with carefully maintained ignorance”.

El valor de los precedentes:

“As an architect I try to be guided not by habit but by a conscious sense of the past —by precedent, thoughtfully considered”.

Las complejidades de la realidad, del arte y de la experiencia:

“Everything is said in the context of current architecture and consequently certain targets are attacked... the platitudinous architects who invoke integrity, technology or electronic programming as ends of architecture, the popularizers who paint fairy stories over our chaotic reality and suppress those complexities and contradictions inherent in art and experience”.

El valor de la sensibilidad artística del arquitecto:

“As an artist I frankly write about what I like in architecture: complexity and contradiction. From what we find we like —what we are easily attract to— we can learn much of what we really are”.

Y la parcialidad en la consideración de la arquitectura y de la historia por parte de los arquitectos:

“The examples chosen reflect my partiality for certain eras: Mannerist, Baroque, and Rococo especially”.

A partir de su publicación, y durante toda la década de los años setenta, el libro de Venturi ha constituido una referencia singular en la nueva andadura emprendida por los arquitectos. El *Complexity and Contradiction in Architecture* significaba para los profesionales la liberación de una ortodoxia figurativa, de un estilo moderno, que ya no se sentía como propio y que había perdido vigencia incluso en manos de sus maestros y promotores. (Recordemos que a finales de los años sesenta Le Corbusier está construyendo el Carpenter Center y Henry-Russell Hitchcock está escribiendo la nota necrológica al Estilo Internacional). Con esta obra de Venturi, se iniciaba una lucha contra la arquitectura moderna capaz de mantener unidos todos los esfuerzos de los arquitectos por encontrar un nuevo camino.

La arquitectura, a partir de 1966, se compromete por encima de todo con una lucha abierta que destierra definitivamente la hegemonía del Movimiento Moderno, de sus ideas y de sus formas. En este sentido, los dos términos elegidos por Robert Venturi para dar título a su obra — complejidad y contradicción — pueden considerarse plenamente representativos de esta lucha, ya que no son otra cosa que los contravalores de cualquier situación unitaria, los contravalores de la modernidad.

La lucha contra la arquitectura moderna se plantea desde el principio como liberación y ensanchamiento de un campo formal dogmático y restrictivo, tal como demuestran las invocaciones a la realidad y a la historia, a todo aquello capaz de impresionar la sensibilidad del arquitecto y hasta ahora proscrito. Ahora bien, dentro de todo este arsenal desplegado contra la modernidad, Robert Venturi introduce un componente fundamental capaz de cualificar, por sí mismo, esta lucha: la crítica.

De la mano de Venturi, la crítica hace su entrada en la arquitectura como un ingrediente esencial. Su consideración de la reflexión crítica como parte de la actividad arquitectónica supone ya, por una parte, la pérdida de confianza en que exista un sistema arquitectónico universal al que cualquier arquitecto y cualquier obra construida están necesariamente vinculados, tal como era el caso de la arquitectura moderna. Por otra parte, la consciencia de que el arquitecto no puede adoptar una posición de inocencia o espontaneidad ante la forma arquitectónica y, en consecuencia, no puede renunciar a ejercer un cierto control sobre su obra. La crítica se presenta así como la única guía, la única norma posible del creador en una situación arquitectónica que ha perdido su universalidad.

El arquitecto, en el post-modernismo, plantea su actividad como una marginación consciente de las normas y los sistemas establecidos, con lo que todo el interés de la arquitectura se desplaza hacia el campo de la experimentación y la invención formal, que es fruto de un autor individual, de su propia sensibilidad. Pero tanto la historia como la realidad, y aún más la propia crítica, a las que recurren los arquitectos en nombre de esa tan ansiada liberación de lo moderno, aparecen al mismo tiempo como los intentos de encontrar una norma, incluso una restricción, para su actividad y una justificación para su obra.

La arquitectura post-moderna se destaca, así, como un momento singular dentro de la historia de la disciplina precisamente porque en ella, cuando el arquitecto se enfrenta a la construcción de su obra, no lo hace en el vacío. Ésta va siendo realizada en medio de un conjunto de reflexiones sobre la arquitectura, cada vez más complejas y precisas, que no pocas veces el autor hace explícitas al mismo nivel que define la propia materialidad del edificio. El arquitecto ya no puede prescindir de estas reflexiones si quiere llevar a buen término su empresa.

Como señalaba Venturi, no hay lugar en la arquitectura actual para aquél que adopta una posición inocente o espontánea ante las formas de la arquitectura, para aquél que pretende tratarlas con ingenuidad. Porque la arquitectura ya no es una *y*, en su multiplicación, todas las formas que maneja se han cargado de intención. El arquitecto no puede abandonarse a los dictados de una supuesta inspiración, confiando en que le lleve por el buen camino, no puede dejar de ejercer un control crítico sobre aquello que construye. Así, cualquier profesional que ignore, por ejemplo, las nociones básicas de la composición o las particularidades de los lenguajes formales que se le ofrecen, tanto como las más elementales normas constructivas, aparecerá como una figura anacrónica y abocada a una actividad reiterativa y carente de vitalidad.

En esta nueva situación, el arquitecto consciente es necesariamente un arquitecto crítico. Y también, como consecuencia de la pérdida de universalidad de las formas y las leyes de la arquitectura, el crítico se acerca cada vez más a la figura del creador. Desaparece, entonces, esa idea de creación como algo totalmente personal, que proviene de una inspiración irracional y, como tal, inaccesible. Y desaparece, de la misma manera, la necesidad de que el crítico invente categorías de mediación entre la obra y el público, porque crítica y creación son inseparables.

En este sentido, la arquitectura post-moderna se asemeja a la de algunos otros momentos de la historia. Tendría que ver, por ejemplo, con la arquitectura de finales del siglo XIX en cuanto como ella trata de romper las fronteras entre las distintas maneras de construir, tanto como entre los distintos tipos de edificios, permitiendo trasvases de formas entre ellos sin ningún límite establecido. Por otra parte, la arquitectura post-moderna tendría puntos de contacto con la arquitectura manierista —no es extraño que Venturi inicie precisamente con el manierismo la enumeración de sus preferencias. El arquitecto manierista, y no hay que buscar mejor ejemplo que el de Miguel Ángel, construye su obra haciendo de ella una profunda meditación crítica sobre la arquitectura dominante en ese momento, la arquitectura clásica, por lo que su actividad puede verse muy bien como el análisis exhaustivo de los distintos códigos imperantes para incorporarlos a ese artefacto complejo que es su propia construcción y, finalmente, destruirlos en favor de una realidad arquitectónica nueva que él mismo inventa. En la arquitectura contemporánea, Venturi representa también esa figura del arquitecto-crítico que utiliza activamente en su obra la concepción de la arquitectura que él posee, permitiendo que en cada edificio se produzca una interacción entre el arquitecto que invade el campo del crítico y el crítico que trabaja sobre una estructura netamente arquitectónica.

Los objetivos planteados en la arquitectura post-moderna apuntan hacia una producción que, simultáneamente, recoja y anule todas las maneras posibles de construir, hacia obras que sean al mismo tiempo crítica y creación, arquitectura y reflexión sobre la arquitectura. Cada edificio construido implica, entonces, una visión particular y un determinado

entendimiento de la arquitectura, una parcialidad que, como diría Venturi, es una parcialidad propia del arquitecto. Para dejar penetrar en su obra todo aquello que la rodea —desde la historia más lejana hasta la realidad más inmediata— el arquitecto ha de aislarse previamente de su influencia y definir su posición; sólo así será capaz después de reorganizarlo de acuerdo con unas leyes propias. Aunque el propósito al construir un edificio fuera simplemente la expresión personal o el reflejar fielmente un entorno socio-cultural, esto no se logra hasta que el arquitecto define su posición frente a la forma, su manera de construir. La consciencia de esta manera propia es un factor fundamental en la práctica profesional y es ahí donde encuentra su razón de ser la necesidad de crítica, de una crítica constante aplicada sobre el propio quehacer del arquitecto.

En el post-modernismo, la crítica ha sido introducida, sin embargo, de la mano de una negación de lo que ha sido la crítica estética tradicional. Como también ha sucedido en otros momentos de la historia y en otras artes, en los círculos donde se origina la polémica contra los cánones establecidos —en este caso, contra los cánones de la modernidad— los creadores desembocan en una actitud de repulsa hacia cualquier análisis de su actividad, hacia cualquier intento de someterla a los dictados de un marco artístico o cultural superior. Se exige que la crítica abandone las referencias a escuelas, formas establecidas, principios generales, etc., para asumir plenamente los presupuestos creativos de los autores. Pero, al mismo tiempo, los creadores trabajan totalmente rodeados e impulsados por esa actividad crítica tanto como por la propia controversia suscitada en cada momento en torno a los problemas fundamentales de la arquitectura.

Tras la experiencia de la arquitectura moderna, se ha pasado a una situación en la que los arquitectos no sólo cuestionan la validez del antiguo marco de referencia que proporcionaba la modernidad, sino que buscan incluso acabar con cualquier marco de referencia, con cualquier intento de clasificación y con la noción misma de coherencia formal. Como contrapartida, se tratan de encontrar criterios que tengan su origen en el propio desarrollo de la arquitectura, entendida como sistema formal. La crítica implicada en la creación aparece entonces en la arquitectura no como un único método, sino bajo aspectos muy diversos y fragmentarios que obligan al arquitecto a realizar una elección. Es en esta confrontación dentro de la arquitectura, en esa multiplicidad de opciones creativas y de métodos críticos donde se abre el futuro de la arquitectura post-moderna.

La entrada de la crítica en la arquitectura se produce en principio a través del estructuralismo, que ya contaba en los años sesenta con una larga existencia aplicado a otras disciplinas. El atractivo que para la arquitectura podían tener, en un momento de ruptura con la modernidad, los enfoques estructurales y, en particular, los del llamado “New Criticism” literario queda bien patente en el protagonismo de T.S. Eliot en el prólogo del *Complexity and Contradiction in Architecture*. Venturi recoge en él un largo párrafo de Eliot:

“Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, tradition should be positively discouraged ... Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own

generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe... has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and temporal together, is what makes a writer traditional, and it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place and time, of his own contemporaneity ... No poet, no artist of any kind, has his complete meaning alone". (*Selected Essays*, 1917-1932).

En un momento en el que se trataba de abrir el universo formal de la modernidad a todas las parcelas de la historia y de la realidad, un planteamiento como el de Eliot permitía a la arquitectura afirmarse como sistema formal y como referencia de toda obra construida, sin necesidad de establecer cánones o límites formales explícitos. De esta manera, las distintas opciones arquitectónicas podían aparecer, no como áreas inconexas, sino interrelacionadas y capaces de admitir trasvases de formas dentro del conjunto de la arquitectura.

Las ideas de simultaneidad y acronía, propuestas en los estudios estructurales en contra de una consideración del tiempo secuencial o genético, hacían posible que las obras pudieran relacionarse sobre la base de criterios exclusivamente formales, con independencia de su situación o procedencia concreta. Así, paralelamente a la apertura a todo tipo de rasgos históricos o locales, se disponía de una tradición —inclusiva y simultáneamente presente— capaz de acoger la obra individual de cualquier buen arquitecto. La literatura arquitectónica a partir de los años sesenta ofrece numerosos ejemplos de esta nueva consideración del concepto de tiempo en arquitectura, que se opone al más tradicional de un desarrollo lineal. Se dejan de lado los estudios históricos y las monografías, dando paso a un acercamiento a la arquitectura que traslada la historia sucesiva de sus acontecimientos a una visión simultánea del sistema entero, que es el que se erige como referencia de todo juicio o aseveración crítica sobre las obras construidas. El *Complexity and Contradiction in Architecture* es, él mismo, el mejor ejemplo de esta tendencia, al presentar un análisis crítico desprovisto de cualquier tipo de ordenación cronológica o vinculación de las obras con su momento y lugar concreto, para centrar la atención exclusivamente en sus rasgos formales.

Puede considerarse una decisiva aportación del estructuralismo la de haber traído de nuevo a un primer plano los problemas formales de la arquitectura, incluso aquellos más tradicionales que la arquitectura moderna había menospreciado, como son los de lenguaje y la composición. Porque, desde una óptica estructuralista, cualquier obra construida presentaría siempre una serie de características responsables de su entidad formal como arquitectura, por encima de las meras exigencias funcionales o constructivas. Así, al afirmar los lenguajes formales como el fundamento esencial de toda actividad arquitectónica, quedarían relegadas a un segundo plano todas aquellas técnicas que explican la arquitectura en términos no arquitectónicos, así como la preeminencia del contexto y de las relaciones espacio-temporales en el estudio de los edificios.

Además, a través del estructuralismo penetran en la arquitectura conceptos tan importantes como son los de convención y tradición, igualmente ausentes de todo el pensamiento arquitectónico de la modernidad. La tradición, tal como es definida por T.S. Eliot y Northrop Frye, es un cuerpo general y disciplinar, compuesto por todas las obras del presente y del pasado, sobre el que se realiza y en el que se integra toda nueva construcción. En este sentido, la tradición se considera como algo activo y base inevitable

para la creación de la forma. Los convenios, como parte de esa tradición, tendrían una fuerza aún mayor que la propia historia y serían los responsables, en gran medida, del resultado formal logrado en una determinada obra. Todo ello significa —y así lo expresa tajantemente la cita de Eliot elegida por Venturi— que el arquitecto realiza su obra necesariamente dentro y en relación con su disciplina, la arquitectura, que es la que en cada momento le ofrece unos límites marcados por las convenciones vigentes. En el marco de esta tradición y de estos convenios, el creador puede tanto desarrollarlos fielmente como, por el contrario, incidir sobre ellos transformándolos y, eventualmente, dando lugar a la aparición de un nuevo convenio.

La necesidad de asumir una coherencia total de la arquitectura como sistema formal, tal como imponen los enfoques estructurales, permitía entonces contar con una referencia y un contrapunto al examen individualizado de las obras concretas, con un marco general de recambio cuando se carecía ya de la unidad formal de la arquitectura moderna. Al no existir límites, la referencia debía ser toda la arquitectura. Sobre ella podrían identificarse las desviaciones o alteraciones detectadas en el examen concreto de determinadas obras o tendencias. Ese sistema arquitectónico, coherente e inclusivo, sería también la guía para identificar los temas y caracteres formales fundamentales en cada caso.

Paralelamente a la entrada de la crítica en la arquitectura por la vía del estructuralismo, se produce una nueva corriente crítica que, si bien se inicia en el campo literario y precisamente como ataque a los métodos estructurales, encuentra en la arquitectura de los años setenta, especialmente en América, un campo abonado para su aplicación. Harold Bloom, su representante más destacado, plantea así su alternativa al concepto de tradición de Eliot y Frye en *A Map of Misreading* (1975):

“Northrop Frye, who increasingly looks like the Proclus or Iambichus of our day, has platonized the dialectics of tradition, its relation to fresh creation, into what he calls the Myth of Concern, which turns out to be a Low Church version of T.S. Eliot’s Anglo-Catholic myth of Tradition and the Individual Talent. In Frye’s reduction, the student discovers that he becomes something, and thus uncovers or desmystifies himself, by first being persuaded that tradition is inclusive rather than exclusive, and so makes a place for him. That student is a cultural asimilator who thinks because he has joined a larger body of thought. Freedom, for Frye as for Eliot, is the change, however slight, that any genuine single consciousness brings about in the order of literature simply by joining the simultaneity of such order. I confess that I no longer understand this simultaneity, except as a fiction that Frye, like Eliot, passes upon himself. This fiction is a noble idealization, and as a lie against time will go the way of every noble idealization. Such positive thinking served many purposes during the sixties, when continuities, of any kind, badly required to be summoned, even if they did not come to our call. Wherever we are bound, our dialectical development now seems invested in the interplay of repetition and discontinuity, and needs a very different sense of what our stance is in regard to literary tradition”.

El concepto fundamental para Bloom no es el de tradición, sino el de influencia, influencia conscientemente sufrida por el autor de una obra. La tradición, calificada por él de idealización carente de sentido en nuestra época, no sería otra cosa que ese marco inconsciente en el que se desenvuelve la actividad creativa. Desde esta nueva perspectiva, las

obras se consideran encadenadas por un conjunto de influencias mutuas que, invariablemente, se concretan en la digresión formal de cualquier autor sobre sus precedentes. La crítica se adhiere aún más al individuo que crea, a sus propios mecanismos psicológicos, y a su intervención concreta sobre unos materiales formales preexistentes. No existen lenguajes establecidos, ni tampoco normas de validez general; la creación se realiza intencionalmente desprovista de cualquier marco de referencia, como respuesta personal a un problema particular y como liberación de la herencia del pasado.

Un enfoque de este tipo proporcionaba una excelente arma para combatir, desde otro frente, a la arquitectura moderna. Cada obra construida no sería ya, como lo era en la modernidad, el trabajo dentro de un único lenguaje que se perfecciona a través de las intervenciones individuales, sino el resultado de la lucha que el arquitecto sostiene contra las reglas y contra el recuerdo de la arquitectura anterior. Incluso la materialización de las obras de arquitectura podría manifestar, a través de la ironía y de la liberación de las imágenes y elementos arquitectónicos, la inestabilidad resultante de esta intervención personal sobre la forma. La crítica se concentra fundamentalmente sobre el momento presente, pero no porque el presente se considere autosuficiente o como paso inevitable hacia el futuro. El presente es fundamental para la crítica porque, aun cuando se presuponga la intervención de la historia y el trabajo sobre formas preexistentes, en él se concretan las esperanzas y los recuerdos con los que un individuo emprende su obra y que, en definitiva, serán los responsables de su valor como arquitectura.

La dinámica a través de la cual va configurándose toda la arquitectura permite que, ya dentro de un determinado camino o tendencia, las formas vayan cargándose de influencias y revisando formas anteriores para ser, a su vez, revisadas por otros creadores. La creación significa ante todo ruptura, discontinuidad y reacción frente a las propias fuentes y, más que una labor colectiva, es el resultado de la actuación puntual de los arquitectos individuales. Toda obra exigiría la utilización de ciertos precedentes formales, pero precisamente para ser destruidos por el arquitecto en el mismo proceso de apropiación de la forma. En este sentido, cualquier arquitectura supondría la alteración, incluso la desarticulación, de los modelos formales sobre los que se erige y, más que sobre la invención de elementos, el arquitecto pondría todo su esfuerzo en los procesos de manipulación de la forma.

No hay duda de que la entrada de la crítica en la creación de la arquitectura ha sido, dentro de la lucha contra la modernidad, un hecho aún más decisivo que la misma recuperación de la historia o la apertura a la realidad exterior. Y lo es porque la arquitectura post-moderna da muestras de ser, más que un movimiento esencialmente liberador, una arquitectura que busca una mayor restricción y concreción de la forma arquitectónica, oponiéndose así a la universalidad formal del Estilo Internacional. Hoy el arquitecto, al construir su obra, necesita la tradición porque necesita sentirse vinculado a algo distinto de sí mismo y de la propia singularidad de su producción. El arquitecto siente una profunda necesidad de influencia y para ello recurre a la historia e incluso a campos ajenos a la arquitectura. Siente más la carencia de referencias que la opresión de un dogma. Y, cuando la última situación universal se ha desvanecido, sólo la crítica puede proporcionarle una justificación para su actividad.

El protagonismo de la crítica en la arquitectura a partir de los años sesenta refleja, por un lado, la acentuación del carácter de disciplina formal de la arquitectura, en contra de la idea defendida por la modernidad de la forma como resultado del trabajo sobre parámetros

funcionales o constructivos. Por otro, el desplazamiento hacia lo concreto de toda la actividad de la arquitectura, en contra del interés por las formas típicas y generales de la arquitectura moderna. Pero además, la crítica es la que habría hecho posible y necesaria la recuperación de la historia y la realidad, máximos tabúes del Movimiento Moderno, en cuanto toda crítica se haría con referencia a una tradición o a unas influencias, a una integración en la historia o a una destrucción de los precedentes.

Bastante desvinculada ya de los dos métodos críticos que la permitieron penetrar en la arquitectura —nunca, por otra parte, demasiado identificada con ellos— la crítica en el post-modernismo ha tomado hoy su propio camino. No interesa demasiado apoyarse en operaciones deductivas, seguir esa senda segura abierta por la lógica formal que parte de los juicios universales para llegar a uno particular, de lo abstracto a lo concreto, de la verdad general a la individual. Frente a la generalidad estilística de la arquitectura moderna, cuya destrucción ha sido el máximo objetivo de la arquitectura de nuestro pasado más próximo, la autocrítica del arquitecto contemporáneo se aplica sobre cada obra concreta, que no es subsidiaria ni vive en función de unos principios universales, sino que se mantiene por sí misma y es su propia razón de ser.

2. Dos arquitectos contemporáneos: Robert Venturi y Peter Eisenman

Después de las realizaciones del Movimiento Moderno ortodoxo, ya en la década de los años sesenta, tanto los viejos maestros como las nuevas figuras de la arquitectura hacen uso de sus conquistas y las extienden hasta el punto de aniquilarlas, poniendo en duda incluso la existencia real de tal ortodoxia moderna. Los edificios que están construyendo en estos momentos en América tanto Le Corbusier como Paul Rudolph o Louis Kahn —con pilotes robustos, amplios voladizos, acabados interiores y exteriores en hormigón visto, organizaciones abiertas o indefinidas— se ven como intentos ambiciosos y al mismo tiempo inútiles por mantener el viejo estilo, con un interés que radica más que nada en una cierta condición de inacabados y en presentarse como indicios inequívocos del final de una era. La extensión de las formas de la modernidad y la disolución de los límites incluso en los propios edificios sólo era un preludio de la conmoción que la arquitectura de nuestro siglo experimenta hacia 1966, y de la que Robert Venturi ha de considerarse un representante singular.

Todavía en los primeros años sesenta, los arquitectos estaban dispuestos a defender los grandes hallazgos de la arquitectura moderna, aunque se habían dado cuenta de que sus divisiones internas impedían el desarrollo de una arquitectura fuerte, capaz de continuar ejerciendo su hegemonía. Y eran conscientes de que sin unidad ni cohesión, las distintas tendencias que coexistían aun dentro de las filas de la modernidad sucumbirían a cualquier ataque y experimentarían una rápida decadencia. Surgen, así, algunas llamadas a la resistencia colectiva y reconocimientos de que es posible la síntesis de la arquitectura. Una muestra de ello son las palabras que el crítico americano Wilder Green dedica a una obra de Louis Kahn —el Richards Medical Research Building— expuesta monográficamente en el MoMA de Nueva York en 1961:

“...a bold use of concrete and the sculptural complexity and exuberance of Le Corbusier; the close attention to the visible expression of structure, to the articulation of detail and the juncture of architectural elements of Mies van der Rohe; the feeling for expressive intricacies in plan and mass of Frank Lloyd Wright ... Kahn has not felt it necessary to reject the influence of one of these men in favour of another. He has extracted certain common ideas, redefining these for his own purposes, and he is the first to have accomplished a synthesis of what have seemed to others disparate approaches...”

Kahn's work also continues in the mainstream of the functionalist movement of early architecture ... Kahn, by his redefinition and expansion of the limits of the functionalist theory, has disclosed its continuing usefulness as a generator of meaningful form...”.

Como deja bien claro el comentario de Wilder Green —refiriéndose a la obra de Louis Kahn al mismo tiempo como aglutinante de diversas tendencias formales y como heredera de las raíces funcionalistas del Movimiento Moderno— tanto las actitudes de los arquitectos y críticos como las formas empleadas en los edificios durante estos años estaban profundamente marcadas por las innovaciones y la personalidad de los maestros de la arquitectura moderna. Los debates sobre la arquitectura giran todavía en torno a la relevancia de las formas de la ingeniería —Arthur Drexler en otra exposición del MoMA en 1964 escribe que el gran desafío de la arquitectura está en la posibilidad de cubrir grandes espacios— y a las implicaciones económicas y políticas de la construcción. Por otra parte, los problemas que ocupan principalmente la atención de los arquitectos son los del encuentro del edificio con el suelo, la colocación de las entradas, la manifestación exterior de la estructura, la relación entre los volúmenes secundarios y el cuerpo principal del edificio, etc. El reconocimiento de este profundo enraizamiento de la mayor parte de las obras construidas en los años sesenta en las formas y el espíritu de la modernidad, incluso en el caso de arquitectos ajenos al Movimiento Moderno como Louis Kahn, resulta fundamental para entender la ruptura que suponen posiciones profesionales como la que va a representar Robert Venturi y, posteriormente, también Peter Eisenman.

La aparición de Robert Venturi en el panorama arquitectónico tuvo lugar de una manera bastante repentina a través de la publicación de su libro *Complexity and Contradiction in Architecture*, aun cuando hubiera construido sus primeras obras varios años antes. Desde el comienzo, Robert Venturi se identifica perfectamente con una nueva figura de arquitecto, la del arquitecto reflexivo en cuya obra se hace patente la imposibilidad de almacenar experiencias, tanto para sí mismo como para los demás, y no sólo la necesidad de presentar una alternativa formal al lenguaje agotado de la arquitectura moderna. Venturi se enfrenta a cada nueva obra que construye con el mismo bagaje, que no es otro que su conocimiento y sus preferencias por una determinada arquitectura o una determinada realidad y su propia capacidad crítica. Una obra es siempre, en el caso de Venturi, un testimonio de su búsqueda de aquello que puede ser válido en arquitectura, un testimonio que sin embargo no es subsidiario de esa búsqueda. La extrema honestidad de Venturi le ha llevado, sobre todo en alguna de sus últimas obras, casi a una aniquilación de sus propias formas, al renunciar conscientemente a utilizar cualquier tipo de cliché y al llevar hasta el límite su empeño en restringir al mínimo los medios para conseguir un efecto. (Ejemplos de ello pueden ser el edificio ISL, un bloque convencional de oficinas en el que se introduce la centralidad por medio de la simple coloración de los vidrios de las ventanas, o el almacén para la compañía BEST, una caja cerrada y recubierta de grandes piezas cerámicas decoradas).

Frente a la estabilidad formal que supuso para los arquitectos de comienzos del siglo XX su adscripción a la arquitectura moderna, tras las vacilaciones eclécticas de la mayoría de ellos, un profesional contemporáneo como Venturi nos muestra más que nada una auténtica inseguridad y, consecuentemente, una gran inquietud en cuanto al camino que van a seguir sus obras. Por una parte, no cuenta con el apoyo de su adhesión a un modelo formal establecido ni tampoco con el de una línea interna de evolución, lo que dificulta enormemente también la posibilidad de generar tendencias o escuelas fuera de él mismo. Por otra parte, incluso las que podrían considerarse como marcas más características del propio estilo personal de Robert Venturi —el extremo realismo en los elementos y la rigurosa abstracción en la sintaxis— no han impedido que se produzca en él una amplia

oscilación formal que dificulta la identificación de una única línea estilística para su obra. Ahora bien, los giros estilísticos de Venturi, en cualquiera de los casos en que aparecen, son siempre causados por una actitud consciente del arquitecto frente a la construcción de la forma en cada nueva obra.

Como ya hemos mencionado, la falta de coherencia estilística tanto como de tendencias reconocibles en la arquitectura posterior al Movimiento Moderno ha sido compensada por el énfasis de los arquitectos en la crítica, en la autocrítica de sus propias producciones. Es evidente que Robert Venturi no construye una obra con la seguridad que proporciona un sistema o estilo establecido, ni siquiera sostenido por el simple poder de la innovación, sino que construye con la necesidad de dar una explicación, de justificar su obra e invadir desde la creación el campo de la crítica. Ésta es la razón de que los edificios no se ofrezcan como algo terminado, como productos finales, sino inmersos en una especie de proceso de conformación que permite observar mejor la intervención del arquitecto sobre la forma. Esta inmersión de las obras contruidas de Venturi en la crítica —en el *Complexity* son tratadas y comentadas prácticamente al mismo nivel que los ejemplos de las arquitecturas históricas— pone de manifiesto además la profunda artificialidad de los edificios construidos por él, en contraposición a lo que había sido el objetivo del Movimiento Moderno de hacer de la forma un resultado necesario, casi natural, de la intervención de ciertos parámetros exteriores.

De la misma manera que la obra escrita de Venturi puede quedar como una evidencia inequívoca de su utilización de la crítica como vehículo para introducir de nuevo en la arquitectura un sentimiento de tradición, de inserción de la propia obra en la arquitectura de cualquier época y de cualquier lugar, su obra construida queda también como evidencia de esa otra crítica que actúa activamente en el proceso de creación y que no sólo acoge sino que opera y manipula los precedentes. En la casa de Chesnut Hill (1962), por ejemplo, pueden verse algunos de los elementos propios de la arquitectura moderna como el residuo de equilibrio asimétrico, la ausencia de cornisa y la pequeña ventana corrida, etc., pero su composición es mucho más abstracta y la fuerza con que se proyectan los elementos centrales —la hendidura de la fachada, la chimenea y la cubierta a dos aguas— hacen de ella algo claramente alejado de los cánones de la arquitectura moderna. Otro tanto cabría decir, como ya ha señalado Vincent Scully, de su utilización y posterior destrucción de modelos procedentes de la arquitectura autóctona americana del "Shingle style". Así, cada obra de Venturi tendría tanto la componente crítica de su voluntad de inserción y alusión a la historia de la arquitectura, al lenguaje de sus formas, como la componente no menos crítica de su incidencia activa sobre las formas que utiliza y que acentúa a través de su descontextualización o su aislamiento de cualquier sistema estilístico.

Pocos años después de que la inesperada aparición de Robert Venturi comenzara a reivindicar el interés por la historia y la cultura popular, a llamar la atención hacia la fascinación que poseen tantas imágenes arquitectónicas ya conocidas, se produce la de otro tipo de profesional, en cierto modo contrapuesto, pero no menos representativo de la arquitectura de nuestro momento. Peter Eisenman, aunque ya había publicado sus obras dos años antes, se da a conocer a través de la publicación del libro *Five Architects* (1972), que también producía como primer impacto el descubrimiento de una alternativa figurativa a la representada por Robert Venturi. Las dos obras publicadas de Eisenman en el libro —la Casa I y la Casa II— así como sus comentarios sobre ellas fueron ya suficientes para

detectar en Peter Eisenman ese profesional que se recluye, casi como un alquimista, en un reino en el que no duda que se esconde la piedra filosofal de la arquitectura. Eisenman hace de cada obra suya una investigación en la que las formas se entrecruzan con las ideas, una autorreflexión sobre todo aquello que le condiciona a la hora de proyectar. La restricción formal que muestran las construcciones de Peter Eisenman nada tienen que ver, sin embargo, con lo que sería la disciplina impuesta por un determinado estilo y sus resultados formales aparecen tanto más personales cuanto más nacen de una actitud analítica y de la intervención de unas leyes no subjetivas. Lo específico del lenguaje de Eisenman, su total renuncia a la figuración y su búsqueda de la pura lógica de los signos arquitectónicos, no impide sin embargo apreciar también en él la falta de una única línea en el desarrollo de su arquitectura y una evidente inquietud formal. Peter Eisenman no se siente poseedor de un sistema o estilo personal, sino más bien de una consciencia crítica en cuanto al camino que han de seguir sus operaciones arquitectónicas. Su actitud, extremadamente limitativa, no sólo le lleva a adoptar una posición intransigente con respecto a la mayor parte de las experiencias de otros arquitectos, sino que incluso le hace revisar radicalmente su propia posición o sus propias formas siempre que la búsqueda emprendida así lo requiera. Ésta es la razón de que haya dejado de lado, en la Casa X, la geometría euclídea para pasar a experimentar sobre la topología, sobre las distancias relativas y las superficies continuas e infinitas, también de la constante revisión de sus interpretaciones de otros arquitectos como Terragni y de que no haya vacilado en acudir incluso al Movimiento Moderno, su antiguo enemigo, como apoyo de una arquitectura abstracta y auto-referencial en contra de cualquier tipo de figuración.

Peter Eisenman ha trabajado exclusivamente sobre la vivienda unifamiliar, dando así un primer paso hacia la total restricción de su arquitectura. La vivienda unifamiliar es considerada por él como el banco de pruebas más idóneo para sus investigaciones y, finalmente, para llegar a concebir un entorno físico consistente lógicamente con independencia de su función y también de su significado. Así, básicamente, Eisenman trabaja utilizando procesos relacionales aislados de cualquier influencia figurativa o sensible y, sobre todo, procesos de análisis, reducción y descarga hasta llegar a la máxima abstracción. La descomposición radical que Eisenman lleva a cabo en la Casa I, por ejemplo, muestra también la presencia de una fuerte posición crítica del arquitecto a la hora de realizar su obra.

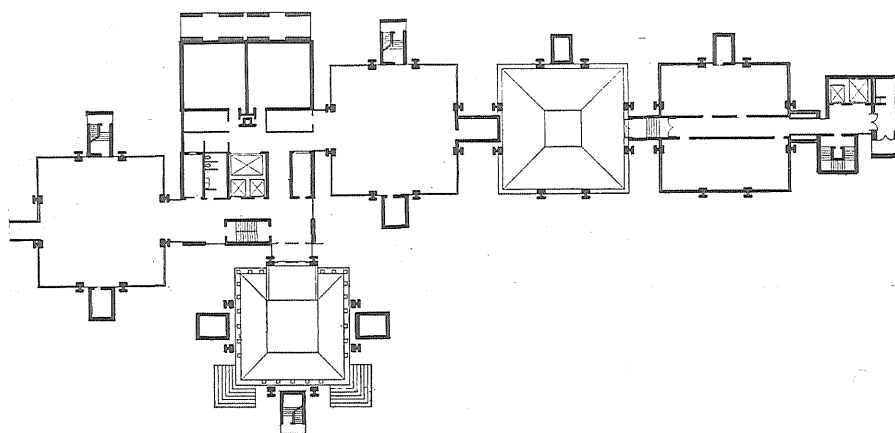
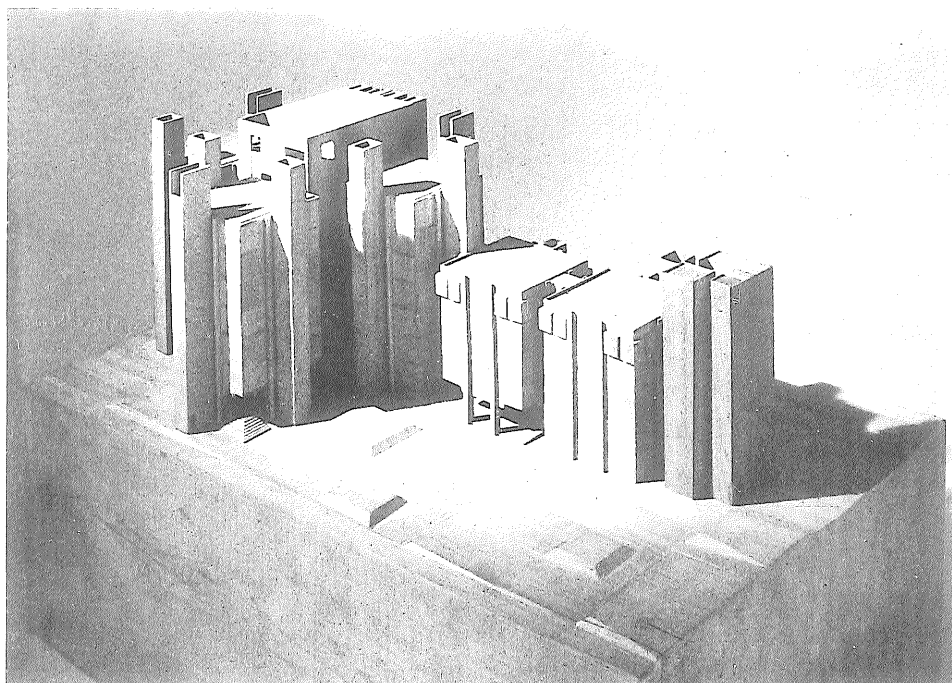
La crítica en Eisenman no se manifiesta como inserción en la tradición, y en escasa medida en su deformación y descontextualización de ciertos precedentes, sino más bien en la sistematicidad de su análisis y en la descomposición uno a uno de los materiales con que trabaja. Crítica es también la minuciosa explicación de cada uno de los pasos que el arquitecto sigue en la construcción de un edificio y la renuncia a la influencia de cualquier otro parámetro que perturbe la más pura lógica formal, la máxima abstracción. Los deseos de Peter Eisenman de hacer aflorar, sin mediación alguna, la abstracción de las puras relaciones formales a la superficie de la forma arquitectónica tienen como resultado, evidente por otra parte sin más que examinar sus once proyectos, algo muy cercano a lo que podríamos identificar con un estilo personal que, sin embargo, cierra el camino a cualquier seguidor o escuela distintos de él mismo.

No resulta fácil explicar por qué la arquitectura posterior al Movimiento Moderno ha promovido por igual el camino de la más pura lógica constructiva y el de la acumulación de

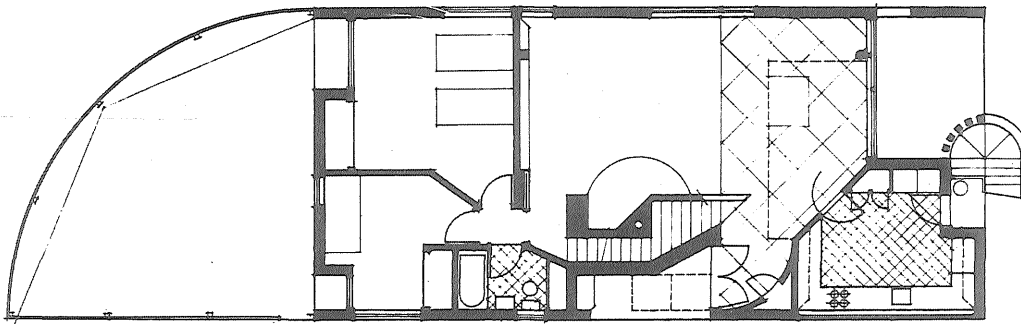
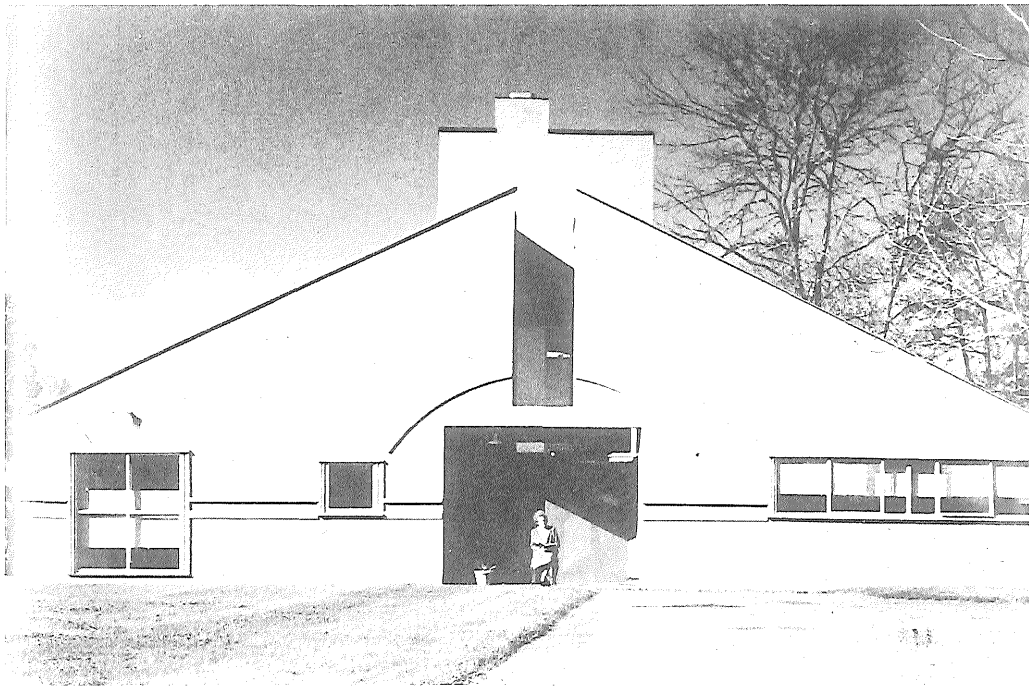
imágenes en los edificios, ni tampoco por qué las obras de sus representantes más destacados están casi siempre al borde de convertirse en meras afirmaciones de una idea o en vacíos ejercicios de estilo, borde que con toda seguridad rebasarán sus seguidores. Sólo una cierta referencia a la historia de la arquitectura y una acentuación de lo abstracto en la composición podrían considerarse como rasgos comunes de Robert Venturi y de Peter Eisenman y, por extensión, de toda la arquitectura contemporánea. La historia y la composición, sin embargo, aparecen hoy despojadas de ese carácter mítico y esa generalidad que las caracteriza, para quedar simplemente en una evidencia de la posición del arquitecto y en un apoyo sobre el que fijar los rasgos dominantes del edificio y su propio estilo.

El individualismo estilístico, en su doble aspecto de estilo propio de un autor y estilo propio de una obra, es un hecho en el momento actual y es el que explica la coexistencia de los múltiples lenguajes que utiliza el postmodernismo y, también, que sea precisamente al tratar de eliminar todo vestigio personal de su actividad cuando el arquitecto se enfrenta a su obra con más fuerza a través del estilo, de su manera propia de hacer arquitectura. El individualismo estilístico nos hace entender también el valor que la arquitectura actual concede a la ironía, actitud que no puede nacer sino de una fuerte posición personal que es capaz de enfrentarse desde sí misma a todo lo exterior. Por último, explica la autodestrucción de las convenciones y los lenguajes establecidos en las obras de arquitectura, que se produce a través de la incidencia individual que atenta contra todo lo que antes era considerado perfecto e inamovible.

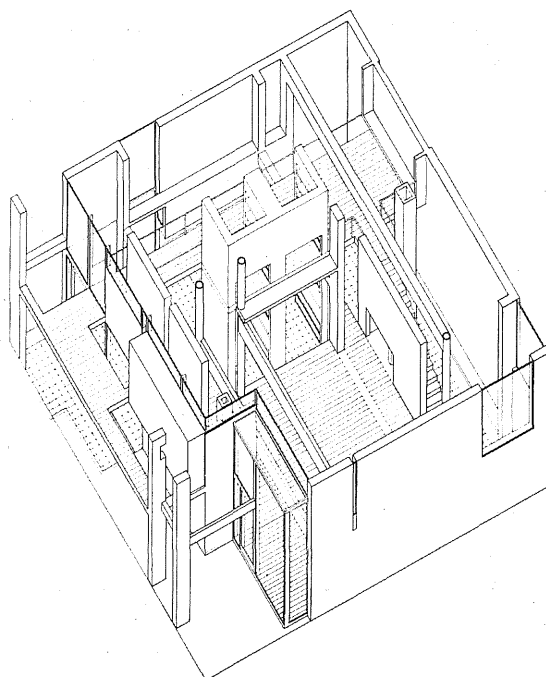
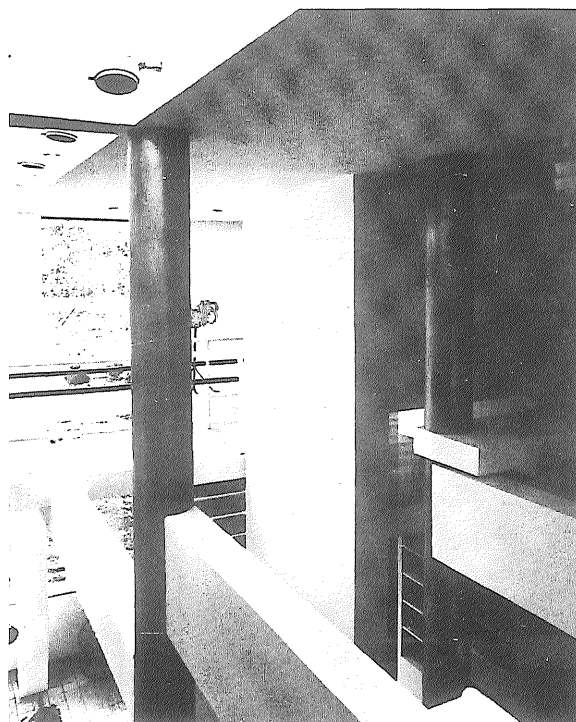
Frente a la continuidad estilística de una colectividad o incluso de un autor que se mantiene fiel a una única manera y atraviesa sucesivas etapas y grados de perfeccionamiento, la obra del arquitecto contemporáneo es discontinua, imprevisiblemente discontinua y únicamente sostenida por su actitud crítica. La tradición y la historia, traídas de nuevo como armas contra la arquitectura moderna, se han convertido en una historia y una tradición elegidas por el arquitecto individual. No importa si es el arquitecto el que elige realmente su propia tradición o es fatalmente elegido por ella. Lo cierto es que ni en la mejor arquitectura es hoy posible hablar de cánones, de perfección ni de clasicismo; sólo una fuerte posición personal parece permitir ese constante volver a empezar, el riesgo que supone no contar con ningún auxilio exterior al enfrentarse con la forma y crear una nueva obra de arquitectura.



Richards Medical Research Building, Philadelphia Pa.
 Louis I. Kahn, 1958-60.
 Maqueta y planta.



Casa para Mrs. Venturi en Chesnut Hill Pa.
Robert Venturi, 1962-64.
Vista frontal y planta.



Casa I
Peter Eisenman, 1967.
Vista del interior y axonometría.

3. La negación del estilo en los estilos arquitectónicos contemporáneos

La construcción de edificios basándose exclusivamente en formas neutras o abstractas, la presencia de órdenes clásicos o el uso sistemático en los mismos de elementos populares, imponen a la arquitectura de nuestra época una dimensión específica que tiene mucho que ver con la historia de sus formas y la posición que cada arquitecto adopta frente a esas formas. Hoy no existe arquitectura que no suponga una opción formal, ya que lo que es cierto para estos ejemplos lo es para cualquier obra construida. Tanto la Casa VI de Peter Eisenman —con sus alusiones a los procedimientos decompósitos de De Stijl— como las casas de Nantucket de Robert Venturi —con su evocación a la arquitectura popular de la isla—, al tiempo que seleccionan unos elementos y unas reglas que sirven de base a su configuración, tienden a referirse a algo distinto de ellas mismas, con lo que tratan de situarse dentro del conjunto de la arquitectura. Es en este momento, en que aparecen simultáneamente la opción formal de una obra y su alusión a toda la arquitectura, cuando puede hablarse propiamente de la existencia de un estilo en el edificio.

La arquitectura contemporánea trabaja sobre la suposición de que existe un conjunto de formas, hasta cierto punto independientes de los contenidos o necesidades a que responden, que sirve de medio a través del cual se produce toda nueva obra, ya que nunca un edificio es fruto de la pura espontaneidad o de la traducción inmediata de unas exigencias inmateriales a forma construida. Esta idea de repertorio formal pone en evidencia una cierta independencia entre la arquitectura, como disciplina formal, y la historia, ya que toda forma arquitectónica lleva consigo un cierto deseo de perennidad. Sin embargo, la historia se hace presente en el trabajo del arquitecto. Pero no lo hace con el carácter de un movimiento continuo que arrastra inexorablemente los acontecimientos, sino con el de una encrucijada en la que se dan al mismo tiempo la mayor libertad —todas las formas y todas las épocas están a su disposición— y la mayor restricción creativa —el arquitecto debe limitar él mismo su propia historia.

Por otra parte, la recurrencia a la historia de la arquitectura ha sido el cauce más idóneo a través del cual la arquitectura contemporánea ha afirmado su profundo individualismo. La presencia de una ventana convencional en las casas de Venturi o de esquemas compositivos neoplásticos en las construcciones de Eisenman no tienen su valor fundamental como manifiestos de una determinada tendencia o estilo ni como meros servidores de objetivos ajenos a ellos. La literalidad con que se presentan en las obras construidas nos hace ver que tienen, sobre todo, un valor como referencias.

La referencia, la notación literal, es lo más personal que un arquitecto introduce en su obra y lo es, paradójicamente, porque es aquello que no le pertenece y a lo que permite

manifestarse más clara y directamente. La referencia entra a formar parte de la obra de arquitectura como constatación de que la forma no es necesaria, sino elegida, y capaz de poseer unas cualidades propias. La forma puede ser convencional, insólita, tradicional, sofisticada, útil, etc., al mismo tiempo que contestación de los valores opuestos. La referencia no es un lenguaje, sino el fragmento aislado de un lenguaje, un indicio que necesita adherirse fuertemente a la obra y al autor, ya que carece de extensión y coherencia propia.

Frente a la arquitectura moderna, los arquitectos contemporáneos llevan a cabo un cambio estructural de la disciplina, no sólo una apertura del campo acotado de las formas de la modernidad. En la arquitectura moderna, como en el clasicismo, los elementos aparecen fundamentalmente en una obra como soportes de relaciones, tanto cuando se conserva una rigurosa equivalencia entre los componentes del edificio como cuando se utilizan mecanismos de equilibrio o compensación. Una obra moderna estaría siempre basada más en la organización que reúne sus partes que en la propia cualidad de sus elementos. (El comentario de Henry-Russell Hitchcock a la iglesia de J.J.P. Oud en el Siedlung Kiefhoek es una evidencia de ello; los volúmenes menores y las áreas de servicio se consideran como contrapunto al tamaño y la simplicidad del bloque principal, mientras que la rotulación es criticada por estar "poor and badly placed").

La arquitectura contemporánea también se basa en gran medida en el establecimiento de relaciones, hasta el punto de que la pura sintaxis es en muchos casos la meta principal del trabajo de un arquitecto. Sin embargo, las relaciones en la arquitectura post-moderna tienen un carácter mucho menos fijo, permiten la existencia separada de los elementos y la introducción de formas ajenas al propio sistema. Los arquitectos contemporáneos acentúan en sus obras el valor individual de los elementos; son éstos los que se reúnen en un edificio y constituyen la base de su forma, en lugar de serlo una relación fundamental y fija. Ya que es a partir de cada uno de los elementos individuales como surgen todas las relaciones posibles en un edificio, tales relaciones resultan ser ahora mucho más numerosas y más inciertas que lo han sido en cualquier estilo codificado y, naturalmente, que lo eran en el estilo universal de la arquitectura moderna.

Las relaciones fijas tienden a desaparecer de la arquitectura, de manera que cada uno de los elementos individuales puede reflejar todo aquello que está vinculado a él, ya sea por la historia, por semejanza formal o por proximidad en el espacio. Cada obra supone la fijación concreta de ciertos elementos formales y, en consecuencia, una especie de discontinuidad de objetos aislados entre los que sólo aparecen relaciones posibles. Es así como puede entenderse hoy la idea de composición, no como la ordenación según determinadas reglas, sino como la forma particular de fijar los elementos que un autor realiza en una obra concreta.

Uno de los méritos más reconocidos de la arquitectura contemporánea está en haber traído consigo un renovado interés por conservar en los edificios una huella de lo histórico a través de la reproducción imaginativa de las formas, esto es, de la memoria. La memoria, reaccionando contra la intemporalidad característica de la arquitectura moderna, trata, por una parte, de absorber los factores de permanencia o persistencia formal de la arquitectura y, por otra, de poner de manifiesto la capacidad de las imágenes arquitectónicas para producir alusiones o despertar recuerdos de otras formas.

La historicidad de una obra es, para los arquitectos contemporáneos, la afirmación de que no es posible considerar un edificio como entidad puramente objetiva y carente de tradición,

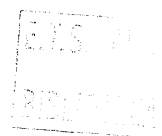
porque esto sería tanto como despojarlo de su individualidad propia y dejarlo convertido en un modelo o género capaz de producir un número indefinido de copias idénticas. La cuestión fundamental de la arquitectura de nuestra época se plantea, por tanto, en torno al problema de cómo una obra puede desprenderse de la tradición y al mismo tiempo conservarla transformándola, cómo puede buscar la objetividad sin caer en la absoluta intemporalidad y en el total desarraigo.

La individualidad de las obras del post-modernismo, tal vez su valor más irrenunciable, está determinada en gran medida por la intervención personal del arquitecto, en cuanto es él el que lleva a cabo las opciones formales y materializa en un edificio concreto las leyes o normas que él mismo selecciona y transforma. Pero, a esta intervención del arquitecto vienen a sumarse una serie de determinaciones impuestas por el propio objeto arquitectónico, que hacen que la creación de la forma no sea un mero proceso subjetivo. En las mejores realizaciones de la arquitectura post-moderna, los aspectos generales de la arquitectura están ya presentes en la obra particular, incluso antes de que ésta pueda ser comparada con otras obras. La demostración más patente de ello está en la existencia de un buen número de edificios extremadamente individualistas y únicos, incapaces de ser reducidos a modelos o a leyes, y en los que se da, como diría Theodor W. Adorno (*Consignas*, 1975), una inconsciente participación en la tipología.

Las casas Wislocki y Trubek, construidas por la firma Venturi & Rauch en 1970 en la isla de Nantucket, es una de esas obras imposible de catalogar estilísticamente, si el estilo se entiende como la utilización de un sistema coherente de formas y de reglas capaz de identificarla como perteneciente a un grupo o escuela. Incluso su identificación como un producto típicamente venturiano, del estilo de un autor, se tambalea cuando nos vemos forzados a admitir también que no menos venturiano resultaría ser el pequeño centro comercial construido en California ese mismo año.

Por el tema tratado, las casas de Nantucket podrían tener su paralelo moderno en las construidas por los ingleses Connell, Ward & Lucas en 1935 cerca de Brighton. Diríamos casi que lo único que separa a las casas de Connell, Ward & Lucas de las de Venturi & Rauch es una cuestión de estilo. En ambos casos existen varios edificios pequeños y aislados, que podrían tener una distribución interior parecida y que utilizan formas semejantes entre sí, pero sin llegar a ser idénticas. Bastaría entonces acercarse de nuevo a las formas de la modernidad, como han hecho por ejemplo Gwathmey y Siegel, para que esta obra volviera a integrarse en el estilo general del Movimiento Moderno. Pero tal acercamiento no es posible. No es sólo el cambio de unas formas por otras lo que muestran las casitas de Venturi con respecto a sus antecedentes modernos, el cambio de un estilo por otro, sino más bien la imposibilidad de un estilo contemporáneo de recambio al estilo de la modernidad.

Indudablemente, las casas de Nantucket rompen la imagen convencional de lo moderno, más radicalmente quizá que otras obras anteriores de Venturi en las que aún están presentes algunos de los que habían sido los elementos característicos de su estilo, como los muros lisos o la ventana corrida. Rompen incluso con los conceptos de objeto único o serie repetida de objetos entre los que se había movido la arquitectura moderna, proponiendo a cambio una serie estrictamente limitada. Ahora bien, al tiempo que esta tan deseada ruptura de imagen, las casas de Nantucket muestran su imposibilidad de ser adscritas a cualquier estilo conocido, incluso a un eventual nuevo estilo. Todos los códigos que permiten la



identificación de una obra construida como perteneciente a un estilo son sistemáticamente negados en esta pequeña obra de Robert Venturi.

La presencia simultánea de algunas formas de la construcción vernácula, como el porche trasero o la cubierta a dos aguas, y otras procedentes o alusivas al clasicismo, como el triángulo del frontón o la ventana palladiana, están ahí para negar cualquier sistema de formas universal y coherente. La obra pertenece por igual, o mejor es ajena por igual, a los universos formales de la arquitectura sin arquitectos y de la arquitectura clásica. Por otra parte, también resulta difícil catalogarla como propia de un lugar o un momento determinado, que podrían proporcionar un indicio de estilo. Y, además, cualquier supuesta tendencia de matiz realista habría de disputarse con toda justicia esta obra frente a otras más dominadas por la abstracción, ya que no menos importantes son en ella las relaciones abstractas que los elementos figurativos.

Un posible estilo personal de Robert Venturi tampoco consigue explicar del todo las casas de Nantucket. En esta obra, como en otras ocasiones con resultados a veces mucho menos brillantes, Venturi acepta plenamente el reto de la situación con que se enfrenta, del propio objeto que crea. La arquitectura popular de la isla, el hecho de que sean dos los edificios, su necesario aislamiento, etc., son otras tantas condiciones que tienen, en cuanto el arquitecto permite que sea así, una incidencia decisiva en el resultado formal alcanzado y hacen de su intervención una obra única, irrepetible y casi accidental, en la necesariamente irregular carrera de Robert Venturi.

Ni siquiera dentro de la obra misma existe estabilidad y permanencia de las formas. Los dos edificios son ligeramente distintos —uno “algo menos ordinario que otro”— a causa de la introducción de una marca clasicista. No hay continuidad estilística entre los elementos que la integran. Sólo la individualidad de la obra es capaz de convertir en estilo algo que no aparece sino como voces sueltas dentro de una melodía, como fragmentos inconexos de lenguajes diferentes. La simetría en la disposición de los dos edificios, el tipo de materiales de revestimiento empleados, la escala relativa de las partes, sólo resultan arquitectónicamente inteligibles en cuanto están en una, en esa obra concreta.

Contrariamente a lo que sucede en la arquitectura moderna, en el clasicismo y por extensión en cualquier estilo, las casas de Nantucket son esencialmente un producto individual, no la variación sobre un tema. Si en las casas de la playa de Connell, Ward & Lucas éstas podrían haber sido más o menos, más altas o más bajas, tener más o menos huecos, estar construidas en este o aquel material, con tal de que siguieran respetando ciertas reglas de equilibrio compositivo y semejanza formal, no sucede lo mismo en las de Venturi & Rauch. Cualquiera de estas modificaciones, haría desaparecer tal obra, aniquilaría la entidad de las casas de Nantucket.

Existe una evidencia más de la inestabilidad estilística de las obras post-modernas. Ésta aparece cuando nos detenemos a analizar, adivinar el sentido que tiene la presentación por parte del arquitecto, junto a la definitiva versión de su obra, de una serie de pasos o estados previos a través de los que se ha conducido la creación de la forma. Éste es el caso, por ejemplo, de los más de una docena de ensayos sobre la fachada del edificio ATT de Philip Johnson y de los innumerables estudios que preceden a las Casas de Peter Eisenman.

Ciertamente, es más la regla que la excepción el hecho de que un arquitecto pase por sucesivas versiones antes de llegar a la solución definitiva de su obra y, a lo largo de toda la historia de la arquitectura, este camino del arquitecto ha sido utilizado con frecuencia como

instrumento pedagógico o como auxilio para el crítico, que podía encontrar en estas etapas intermedias claves valiosas para el mejor entendimiento de la obra o el autor. En este sentido, son sobradamente conocidos los casos de las soluciones sucesivas elaboradas por Erik Gunnar Asplund para la ampliación del Ayuntamiento de la ciudad de Göteborg y las de Giuseppe Terragni para la Casa del Fascio de la ciudad de Como.

Ahora bien, como se desprende de la presentación que hacen de ellos los historiadores y críticos interesados, el largo camino que recorren los arquitectos en una sola de sus obras no es otra cosa que la plasmación real de su búsqueda de un lenguaje arquitectónico, es más, de un lenguaje moderno. Las soluciones comienzan siendo invariablemente historicistas —romántica, académica y clasicista, denomina Bruno Zevi a estas etapas (E.G. Asplund, 1957)— para pasar, tanto en uno como en otro arquitecto, a una depuración formal que conduce irremisiblemente a la arquitectura de la modernidad. El camino se ve como la lucha por desprenderse de las formas heredadas y por afirmar un estilo que, más que nada, es omisión; omisión de cornisas, de molduras en los huecos, de elementos emblemáticos, etc.

Una vez dentro del lenguaje de la modernidad, este tipo de ensayos dejaría de tener sentido y, en las sucesivas obras, el arquitecto podría actuar ya con la seguridad y la inmediatez que le proporciona ese nuevo sistema formal. Sólo habría, como en la Hessian Hills School de Howe & Lescaze, una necesidad de alterar la primera solución por motivos de presupuesto u otros factores externos a la forma, que se mantiene fiel a sí misma. El edificio moderno nunca es sustentado por un proceso, sólo lo soporta como algo ajeno a él mismo, como camino hacia la modernidad o como algo impuesto desde factores extra-formales. El edificio moderno carece de historia, ni siquiera tiene una historia propia. El edificio moderno, una vez construido, es tan instantáneo como necesario.

Por el contrario, el edificio post-moderno necesita tener historia. Una historia que le integre en toda la arquitectura, una historia parcial que afirme la posición personal del arquitecto, e incluso una historia propia de la obra, que afirme su condición de forma artificial e innecesaria. En este sentido, tanto Philip Johnson en el edificio ATT como Peter Eisenman en la Casa II, por ejemplo, tratan de dar, con esa acumulación de material gráfico, una muestra de que el universo formal que manejan es mucho más amplio que lo que mostraría aislada la solución final de la obra. Tratan de hacer ver, además, toda la carga de arbitrariedad, en Johnson, o de rigor, en Eisenman, que ellos desean para su obra. Y, por último, tratan de mostrar que existe un control consciente del arquitecto sobre la obra que crea y que este control se ejerce en distintos momentos de esa creación.

La necesidad de disponer de todo un aparato histórico, o crítico, y de un supuesto proceso creativo como sustento de una obra de arquitectura puede considerarse, ciertamente, una novedad introducida por el post-modernismo, una novedad ya anticipada en ese recurrir constante a los precedentes históricos o locales en casos como el de la propia Glass House de Philip Johnson (1950), el Queen's College de James Stirling (1966) o el Sea Ranch de Charles Moore (1966).

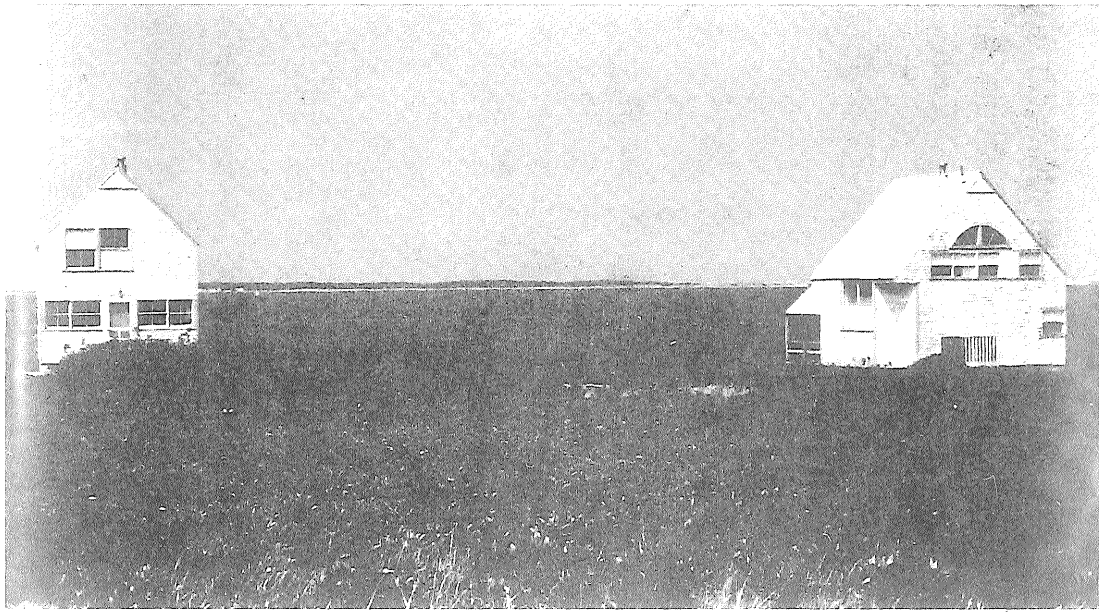
La desaparición del Estilo Internacional no sólo ha abierto las puertas a otras formas y a otros estilos, sino que ha llevado a una situación en que el estilo de una obra exige un soporte que alivie de alguna manera su propia inestabilidad estilística, ya que el estilo es la obra misma. Ésta es la razón de que cada obra, como el edificio ATT o la Casa II de Eisenman, trate de construirse su propio marco estilístico —sin marco y sin referencias

difícilmente podría hablarse de estilo— que en muchos casos ni siquiera es válido para toda la actividad del autor, sino únicamente para ese caso. Doce dibujos de la composición de la fachada o dieciséis transformaciones volumétricas pueden servir, y de hecho sirven, para crear la ilusión de que existe un estilo suficientemente general para acoger dentro de sí a la obra. El estilo, por tanto, es creado por la obra concreta, no la obra dentro de un estilo.

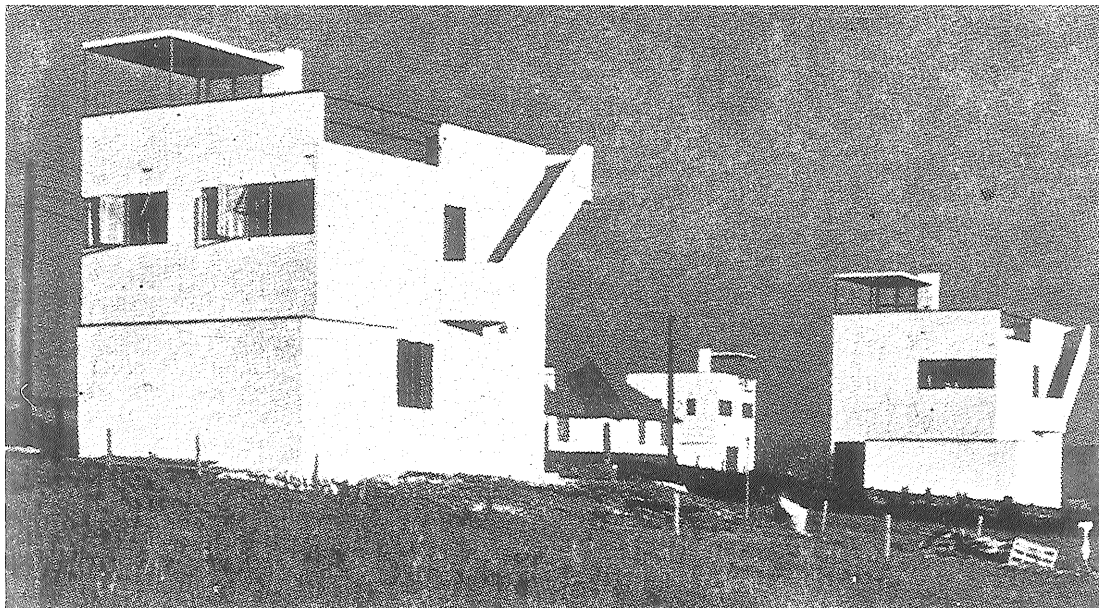
Otro aspecto del carácter esencialmente concreto que posee el estilo en la arquitectura post-moderna tiene que ver con la dimensión profundamente analítica de las formas y recursos que utiliza. Los procesos a que hemos hecho referencia como soporte estilístico de los edificios no son, en ningún caso, la cristalización de los distintos factores o reglas que contribuyen a configurar una obra sintética e inclusiva, sino más bien la presentación de los distintos momentos de la liberación de las partes, de los fragmentos que componen una obra analítica. Así, en el edificio de Philip Johnson, las manipulaciones del frontón, del arco que remata la entrada central, de la disposición horizontal y vertical de los huecos o, en el de Peter Eisenman, el tratamiento separado de los soportes, fragmentos de muro y pavimentos ponen de manifiesto que también en la obra final estos elementos gozan de autonomía y pueden vivir con independencia de los demás. Como decíamos ya en el caso de Venturi, el estilo también en la misma obra se presenta adherido a fragmentos diferentes, cada uno invocando sus propias referencias, que sólo su individualidad como objeto es capaz de mantener aunque sea inestablemente unidos.

El enfrentamiento real de la arquitectura contemporánea con la arquitectura moderna, cuando se considera desde una óptica estilística, no está en haber abierto una disciplina en exceso restrictiva a la historia y a la realidad exterior, a todo tipo de influencias. El enfrentamiento radica, precisamente, en haber hecho explotar la unidad del Estilo Internacional en una multiplicidad de maneras de construir que desafía incluso el propio concepto de estilo. Hoy sólo podría hablarse de un estilo basado en la individualidad y la restricción, no en la emplitud y generalidad que normalmente ha caracterizado a los estilos.

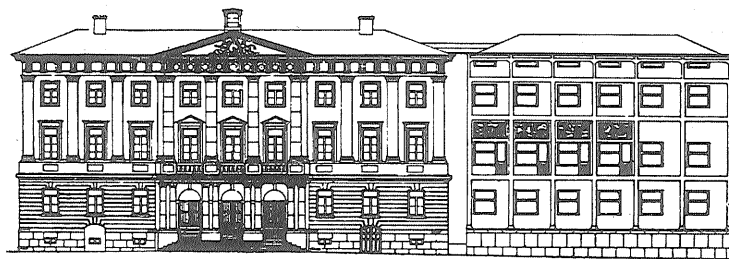
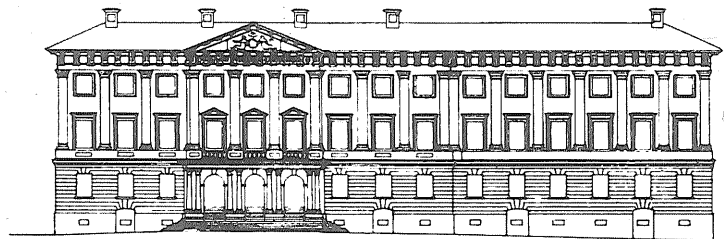
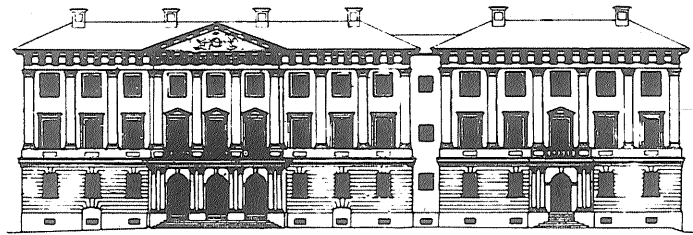
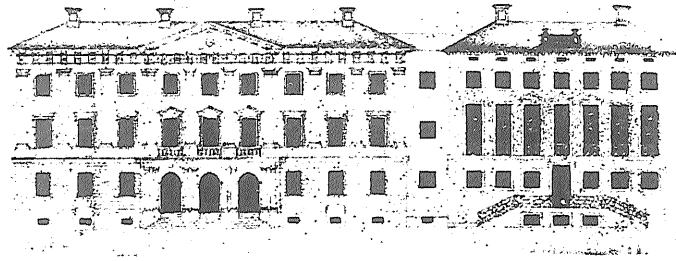
Las relaciones entre lo universal y lo individual se han invertido en la arquitectura contemporánea, como se han invertido las relaciones entre una obra y su estilo. Para los maestros de los años veinte y treinta, la arquitectura cobraba, a través de su trabajo individual sobre la forma, una dimensión universal en su confluencia estilística. Para los arquitectos contemporáneos, la arquitectura esconde su universalidad y la amplitud de sus referencias bajo una gran restricción formal y una consciente limitación figurativa.



Casas Wislocki y Trubek, Nantucket Island Mass.
Venturi & Rauch, 1970.

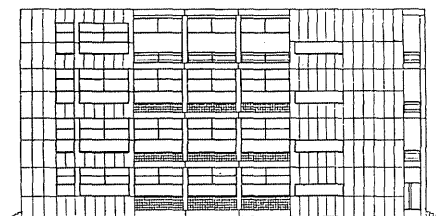
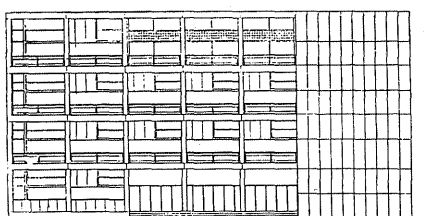
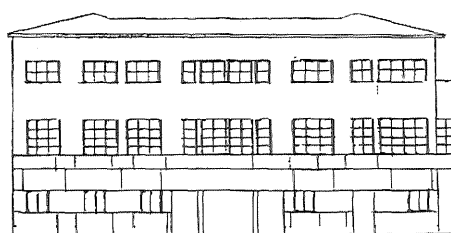
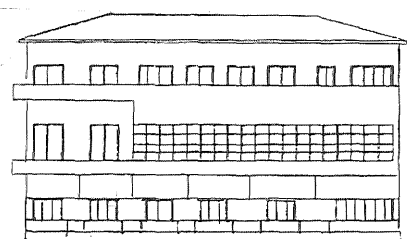
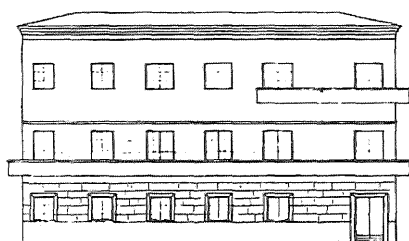
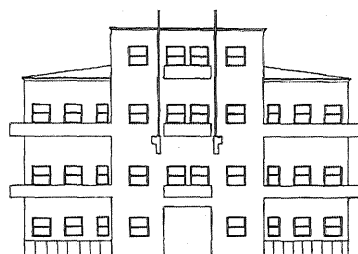
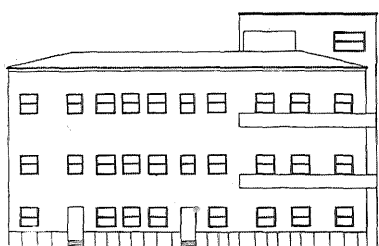
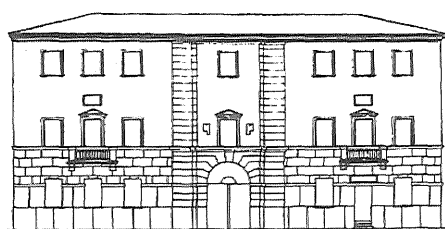
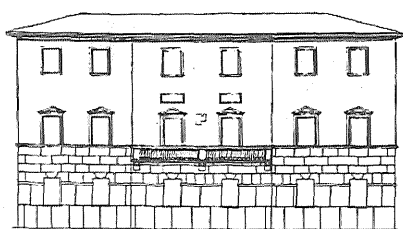


Casas cerca de Brighton.
Connell, Ward & Lucas, 1935.

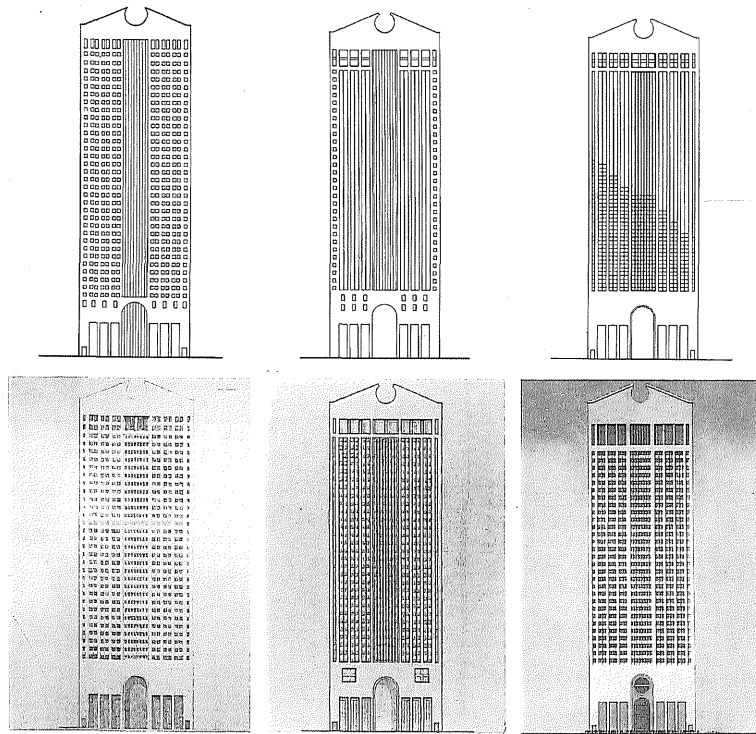


Soluciones sucesivas a la ampliación del Ayuntamiento de Göteborg.
Erik Gunnar Asplund, 1920-36.

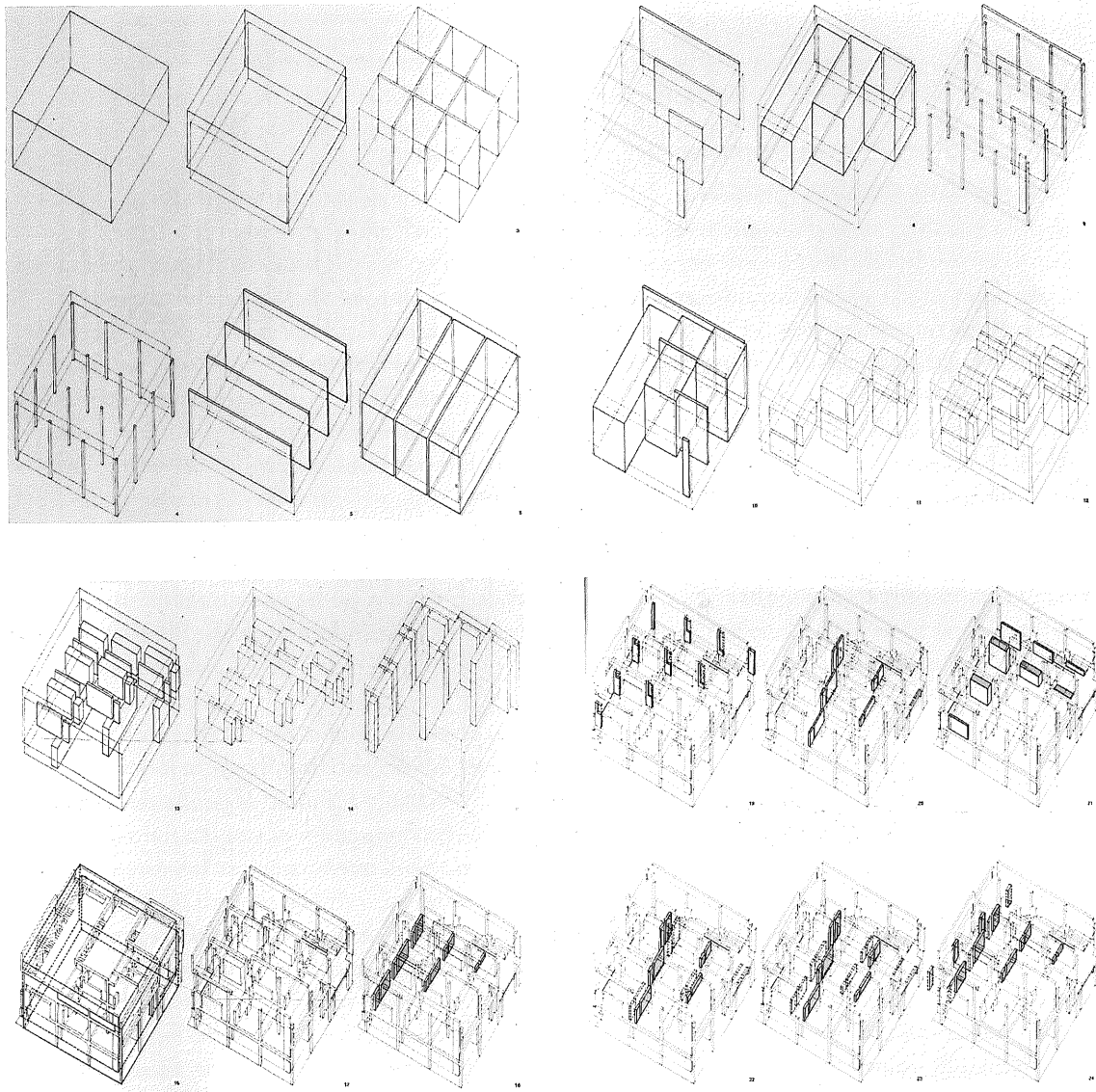
La solución romántica de 1920, la solución académica de 1925,
la revisión clasicista de 1934 y la solución moderna de 1936 (B. Zevi).



Soluciones sucesivas para la Casa del Fascio en Como.
Giuseppe Terragni, 1932.



Soluciones para la fachada del Edificio ATT, New York.
Philip Johnson, 1978.



Casa II, transformaciones.
Peter D. Eisenman, 1969.

4. El estilo en la arquitectura de los años ochenta: un intento de pronóstico

Superar ese horror a la forma por la forma, infundido en los arquitectos durante todo el reinado de la modernidad, ha sido uno de los principales objetivos de la arquitectura de los años setenta. En septiembre de 1975, la revista "Architectural Review" publicaba un artículo de John Thomas titulado "The Style shall be Gothic..." en el que se señalaba que los profesionales comenzaban a dar muestras de una mayor tolerancia hacia la idea de estilo, máximo enemigo del Movimiento Moderno. El artículo de John Thomas —que reproducía en su título una frase contenida en las bases del concurso para la Catedral de Liverpool de 1901— llamaba la atención sobre el hecho de que, antes de que la arquitectura moderna desterrara los estilos del campo de la arquitectura, las especificaciones o incluso imposiciones estilísticas constituían un ingrediente habitual en las condiciones que el arquitecto había de hacer frente al proyectar su obra. El trabajo dentro de un estilo podía ser, como lo era en el caso del concurso para la Catedral de Liverpool, un dato de partida a respetar al mismo nivel que el presupuesto, el volumen construido del edificio o el solar propuesto para su implantación.

Esta mayor tolerancia hacia la idea de estilo había comenzado a manifestarse ya durante los últimos años sesenta. Robert Venturi y Denise Scott-Brown habían llamado la atención hacia la legitimidad de las investigaciones puramente formales y también algunos de los más destacados arquitectos del momento, entre ellos James Stirling, comienzan a reconocer en sus obras la influencia de determinados precedentes históricos, a emparentar las nuevas obras construidas con los estilos del pasado. Por otra parte, los críticos no tienen ya reparo en admitir algo que antes hubiera sido impensable: el valor de una obra de arquitectura como mero ejercicio de estilo, como trabajo exclusivo sobre los aspectos formales del edificio.

La desaparición paulatina de las inhibiciones sobre los problemas del estilo, inhibiciones que habían sido impuestas por la arquitectura moderna, dejaba el camino libre a los estilos para penetrar otra vez en la arquitectura contemporánea. Al mismo tiempo, sin embargo, esta arquitectura negaba la misma noción de estilo, desde el momento en que faltaba cualquier acuerdo o compromiso general sobre lo que debían ser las formas propias de nuestra época, el estilo o los estilos del momento. Podían existir tantos estilos que, en realidad, no existía ninguno. Porque ningún estilo podía ser reconocido como tal en una arquitectura para la que no existía constancia ni generalidad formal.

Así, paradójicamente, en una arquitectura que trata ante todo de combatir el estilo único del Movimiento Moderno, de ser plural y de enfatizar los aspectos formales de la disciplina,

se llega a una situación en que el único acuerdo posible se da sobre el no estilo, sobre las obras más desestilizadas. El acuerdo se da sobre las obras menos características de la arquitectura contemporánea, sobre las más impersonales y modélicas. Este hecho se pone en evidencia con toda claridad en dos obras bastante recientes: el refugio para la Arama Fellowship en Santa Mónica, Cal., del arquitecto Bernard Maquet, y el puente Ruck-A-Chucky en Auburn Cal., de la firma Skidmore, Owings & Merrill.

Estas dos obras fueron galardonadas, en 1977 y 1979 respectivamente, con el primer premio del concurso anual patrocinado por la revista americana "Progressive Architecture". Este concurso, en el que sólo pueden participar obras construidas en América durante el año anterior, puede considerarse por múltiples razones como uno de los dispositivos más sensibles para pulsar el rumbo de la arquitectura actual, precisamente por la multitud de compromisos a que han de hacer frente los jurados y la importancia que se concede al lugar en que se sitúan las obras más discutidas del momento.

Puros problemas de organización, en el primer caso, y de construcción, en el segundo, pueden considerarse responsables de la forma final de las dos obras. De ser así, tendríamos que verlas como productos más ligados a movimientos anteriores que como productos típicos de la arquitectura contemporánea, más compenetrados con los objetivos de la modernidad que con los de la arquitectura post-moderna. Su propia perfección, calidad de ejecución, adecuación justa a las necesidades y al lugar, parecen hacer a los jurados olvidarse de todas las luchas contra lo moderno y de todos los esfuerzos de los arquitectos por afirmar la autonomía de la forma. Un hecho tanto más destacable cuando los jurados de estos concursos son, a su vez, las personalidades más controvertidas del panorama arquitectónico de nuestra época.

El refugio de Bernard Maquet y el puente de Skidmore, Owings & Merrill son obras sin estilo o, al menos, sin lo que hoy podemos entender como estilo arquitectónico. Son más bien todo lo contrario; obras intemporales, formas típicas, arquitecturas impersonales. Lo impresionante del emplazamiento de ambas obras —en las altas montañas o en los bosques espesos—, la mixtificación de las necesidades de las que surgen —la vida apartada de una comunidad religiosa o el hecho de cruzar un río— y la utilización poética de la imagen de la tecnología —con los paneles y torres solares o los gigantescos cables sustentantes— nos transportan a un universo que no es, ciertamente, el que la arquitectura contemporánea ha elegido para sí, ni tampoco aquél al que los arquitectos más importantes del momento dedican su interés y su esfuerzo. ¿Por qué, entonces, este acuerdo, esta sanción incontestable y unánime a unas obras que son marginales a las tendencias de la arquitectura del momento, a unas obras sin personalidad y casi sin lenguaje? ¿Por qué este elogio general a obras que se consideran intemporales y perfectas, si ya nadie persigue la intemporalidad ni la perfección? ¿Por qué aprueban sin condiciones la disolución de la forma en el programa o en la técnica precisamente aquellos arquitectos que más ansiosamente luchan por la forma?

Resulta difícil ofrecer una respuesta a todas estas cuestiones, que no sea la de reconocerlas como otras tantas contradicciones en las que se debate la arquitectura contemporánea como consecuencia de su pérdida de unidad. Sin embargo, existen algunos hechos que ayudan a clarificar esta situación. Por una parte, parece cierto que los arquitectos de hoy manifiestan, al mismo tiempo que tratan de definir su propia manera de construir, el deseo de que al menos en algún momento o en algún lugar exista una tregua para esta continua confrontación en que está empeñada irremisiblemente la arquitectura

contemporánea. Para unos es en las actuaciones sobre los centros históricos, para otros en las obras más lindantes con la ingeniería, para otros en aquéllas que sirven más directamente a una comunidad institucionalizada, donde debe cesar el debate de unas formas contra otras, la lucha por ofrecer siempre lo más nuevo y lo más personal, para dejar paso a un cierto sosiego y una cierta intemporalidad en la arquitectura.

Este deseo no puede ser interpretado simplemente, aunque en algunos casos lo sea, como la nostalgia de una situación en que existían bases compartidas para construir o como una muestra de la pervivencia de lo moderno incluso en sus más declarados enemigos. Por el contrario, esta llamada y este reconocimiento de lo que más que otra cosa podría llamarse clásico, o moderno, se presentan a su vez como refuerzos de la posición profundamente individualista y singular de las obras arquitectónicas contemporáneas. Porque, evidentemente, estos modelos intemporales —como el refugio o el puente— no son ahora modelos para ser seguidos, sino contrapuntos que hacen aún más profunda la soledad de las obras individuales que los siguen, sólo en el orden de los premios. Si la modernidad se servía de lo circunstancial y lo personal para invocar lo universal, la arquitectura post-moderna hace exactamente lo contrario, se sirve de lo general para afirmar la individualidad de sus obras.

Otro hecho importante en este sentido es que, incluso en aquellos edificios que se reconocen como productos absolutamente personales de un arquitecto o coyunturales de un momento concreto de su carrera, se trata de enfatizar lo que éstos tienen de investigaciones intelectuales, frente a su cualidad puramente formal. En el comentario de los miembros del jurado al Ateneo de New Harmony de Richard Meier, también premiado en 1979, al tiempo que Anthony Lumsden declaraba que no había duda sobre quién era el arquitecto, Barry Elbasani llamaba la atención sobre el peligro de que “la profesión quedara atrapada en el estilo y no considerara el proyecto como una investigación intelectual”. En el mismo sentido, John Dinkeloo decía de la Casa X de Peter Eisenman, con una mención en 1977, que era “un estudio intelectual que no tiene por qué significar nada”.

Estas afirmaciones parecen indicar que, a pesar de la fuerza que puedan tener los lenguajes personales en la arquitectura de hoy, se tiende a adherir estos lenguajes a una actitud y un rigor intelectual que resultan necesarios para el valor de una obra de arquitectura. Con esto, ese supuesto estilo individual de cada obra construida tendería a desplazarse desde el nivel del puro ejercicio de la forma hacia ese otro en el que las formas aparecen estrechamente unidas a una actitud intelectual ante la forma misma, que puede ser explícita o simplemente imaginada en un autor. Nos encontraríamos, así, ante una cierta negación de la autonomía de la forma arquitectónica y, cuando menos, ante una revisión radical de la noción de estilo.

El concurso anual del “Progressive Architecture” presenta, por último, otra evidencia interesante. La de que sólo parece haber lugar en la arquitectura contemporánea para unos cuantos arquitectos destacados y una pléyade de seguidores que no llegan a formar nunca una escuela o tendencia, sino que son simplemente eso, seguidores. El espejismo de una cierta generalidad aparece ante proyectos como el de la Pink House de Edward Mills o el pabellón Soixante-Dix de Peter D. Rose, premiados en primero y segundo lugar respectivamente en el año 1978. Tanto Richard Meier como Charles Moore, ambos miembros del jurado, se reparten equitativamente el éxito y el entusiasmo por dos obras en las que uno y otro se ven reflejados.

No existe, sin embargo, generalidad en la arquitectura contemporánea, como tampoco existe en el catálogo de obras que seleccionan estos concursos. Únicamente, como sucede en este caso concreto en que la ausencia de Meier y Moore entre los concursantes resulta obligada, cabe ceder el puesto momentáneamente a un sustituto que realiza su papel con mayor o menor fortuna. La empresa de apoderarse de un lenguaje privado, cuyos secretos sólo son accesibles a aquél a quien pertenece, resulta ser una empresa siempre frustrante para el arquitecto ya que, más que verse acogido por una arquitectura que él mismo contribuye a desarrollar, se ve rechazado por un estilo que le es inevitablemente ajeno.

La intención al traer aquí estas reflexiones, tan condicionadas por una cercanía que impide cualquier tipo de perspectiva y distanciamiento crítico, no es —aunque sea innecesario aclararlo— poner al descubierto las contradicciones de la arquitectura de nuestra época y, tras denunciar la confusión estilística reinante, abogar por unas bases sólidas que devuelvan la confianza a los arquitectos o por la vuelta a alguna de las situaciones de la arquitectura del pasado. La arquitectura contemporánea no será seguramente la mejor arquitectura posible, pero podrá ir ganando terreno en ese camino si es capaz de asumir su verdadera situación. La arquitectura moderna ha sido definitivamente aniquilada no sólo por los combatientes del post-modernismo, sino también por las actuaciones de aquéllos que con tanto entusiasmo la instauraron. Lo que importa, particularmente en el campo del estilo, es que no hay ningún tipo de recuperación; ni de los estilos históricos, ni de las formas del pasado.

Lo que venga después de esta arquitectura, no podemos saberlo. Pero, aun cuando en un futuro más o menos lejano fueran traídas de nuevo las formas de la modernidad o de cualquier otro estilo arquitectónico, ésta sería ya otra arquitectura. La arquitectura moderna, e incluso el post-modernismo en sus comienzos, favorecían la nostalgia —una nostalgia del clasicismo o una nostalgia del pasado. En el filo de los años ochenta, los problemas que tiene planteados la arquitectura, clausurado definitivamente el período moderno y la carga idealista de ese momento singular, cancelan toda nostalgia.

El diagnóstico sobre la situación de la arquitectura contemporánea, desde una óptica estilística, podría sintetizarse entonces en afirmar otra vez el desplazamiento de la noción de estilo desde lo general hacia lo particular, con lo que esto tiene de negación del estilo mismo. Por otra parte, a falta de un sistema universal o compartido, la forma arquitectónica busca su propio rigor y restricción en las actitudes intelectuales de los arquitectos y en la constante autocrítica aplicada sobre sus producciones. El estilo en la arquitectura actual habría saltado las barreras de la forma, para presentarse adherido a otros dominios —ideológicos, conceptuales, etc.— sin los cuales la forma es incapaz de subsistir. Ésta sería una negación más del estilo.

Robert Venturi, un arquitecto al que recurrimos una y otra vez, reúne en sí, tal vez mejor que ningún otro, todas las facetas de este diagnóstico. El fracaso del venturianismo como tendencia, su interés por los aspectos simbólicos o sociológicos de la arquitectura y la falta de apego a sus propias formas ponen de manifiesto esta importante mutación de la arquitectura y también del estilo arquitectónico en nuestra época.

A cierta distancia ya de los primeros planteamientos del post-modernismo, y cruzada ampliamente la frontera que nos sitúa en el último cuarto del siglo XX, concluimos este trabajo aventurando un pronóstico sobre la arquitectura de nuestro próximo futuro, que comienza por destacar los siguientes hechos.

Primero. En la arquitectura contemporánea, con el desplazamiento de la actividad arquitectónica desde la dialéctica función-forma o idea-forma a una dialéctica interior a la forma y con el desplazamiento del arquitecto desde una posición como origen a otra como oponente del objeto que crea, no parece lógico pensar en la desaparición de la problemática estilística del panorama de la arquitectura. Es más, las condiciones parecen ser más adecuadas para que la profesión comience a prestar una mayor atención a los problemas del estilo.

Segundo. La necesidad de que todo momento de liberación o desvinculación de la forma arquitectónica venga acompañado de otro momento de adhesión o vinculación de la misma, establece unos nuevos términos para las opciones formales, para el estilo arquitectónico. La arquitectura, tras su liberación del sistema formal y de la ideología de la modernidad, busca al mismo tiempo un ensanchamiento de su universo formal y una mayor restricción y rigor en sus producciones, adhiriéndolas a las propias actitudes de los arquitectos.

Tercero. La consciencia generalizada de la carencia de un sistema universal, ya ni siquiera deseable salvo para algunos nostálgicos, lleva al arquitecto contemporáneo a buscar un tipo alternativo de normas para construir. Esta búsqueda, a su vez, ha hecho aparecer en el escenario arquitectónico los dos enemigos más peligrosos de la arquitectura actual: el academicismo y la indiferencia estilística.

Estos tres aspectos ponen de manifiesto que el panorama de la arquitectura contemporánea no es tan confuso como estamos acostumbrados a oír y a admitir y también que los arquitectos, una vez pasados los momentos iconoclastas y las afirmaciones teóricas contra el Movimiento Moderno, tratan hoy de consolidar su propia arquitectura y de convertir al post-modernismo en algo más que una arquitectura post. El momento presente no es de ningún modo un momento de transición sin entidad y que ignora hacia dónde se dirige, ni tampoco un momento en que sigue perviviendo la modernidad con cambios sólo superficiales. Dentro de la historia de la arquitectura, las últimas décadas del siglo XX corresponderán, sin duda, a un movimiento arquitectónico pleno que busca su propia afirmación en medio de unas condiciones sociales, profesionales y culturales ciertamente difíciles.

La arquitectura contemporánea se ha separado intencionalmente de la arquitectura moderna, incluso de toda la historia anterior, en todo aquello que se refiere a los aspectos formales. Así, frente a los lenguajes esencialmente convencionales, la arquitectura contemporánea busca un universo formal propio al tiempo que trata de replantear tanto la función como la naturaleza de la arquitectura. Hoy no se trata de traducir ideas a formas, ni siquiera funciones, sino que es la propia forma la que se produce de manera continua y las ideas o funciones las que se van instalando poco a poco en esa especie de azar con que los distintos elementos se reúnen en una obra. El arquitecto no trata de construir un objeto útil o bello, sino de permitir un encuentro de la forma arquitectónica con su intención de construir. Este nuevo protagonismo de la forma, junto con el acentuado objetivismo que caracteriza a la arquitectura actual, no hace fácil en absoluto prescindir de la consideración estilística de las obras construidas, aun cuando el estilo haya perdido sus atributos de constancia y generalidad.

Desde el momento en que es la forma la que ha de justificarse a sí misma, la crítica, la historia y hasta la realidad exterior entran a jugar un papel decisivo en la construcción de la arquitectura. Desde sus comienzos, el post-modernismo ha planteado, simultánea o

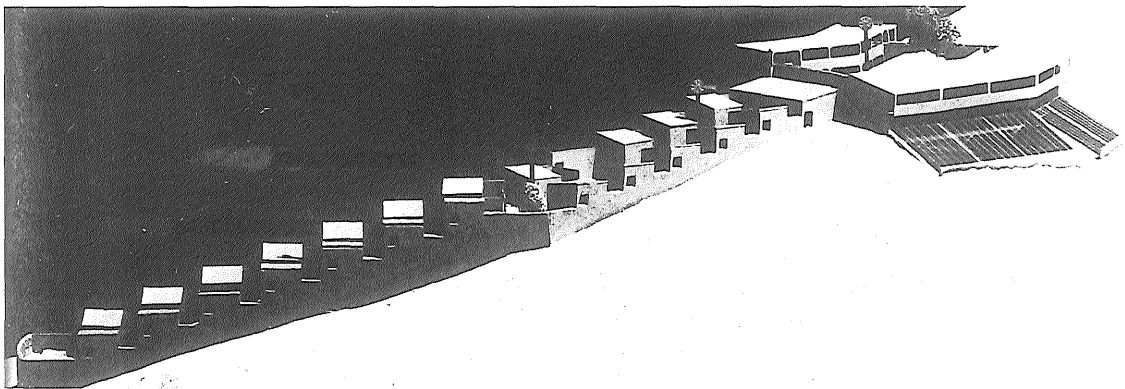
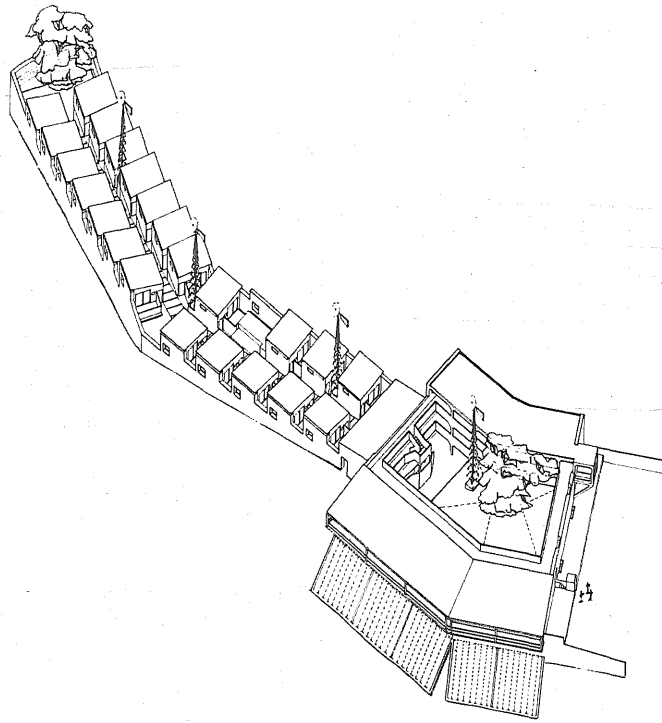
sucesivamente, la desvinculación y vinculación de la forma, la liberación y la restricción formal. Primero fue Venturi, con su enfrentamiento a la ortodoxia formal de la modernidad y la apertura a todas las épocas y a todas las formas de la realidad y, al mismo tiempo, con el control crítico y la sensibilidad artística actuando como garantía en la construcción de cada nueva obra. Después, Colin Rowe propone la ruptura entre la ideología y las formas de la modernidad, entre su morale y su physique, con la subsiguiente crítica de Peter Eisenman a las funestas consecuencias de tal disociación y su reivindicación de la ideología como parte integrante de la arquitectura.

En la arquitectura contemporánea, se ha hecho efectiva la disolución de los vínculos que hacían que cada forma pudiera considerarse perteneciente a un determinado estilo, una determinada época, un determinado lugar. Y también la de aquellos otros vínculos que hacían necesaria la forma como expresión de un contenido. Las relaciones entre las formas arquitectónicas se han hecho mucho más aisladas, potentes e inciertas. Y, en su enfrentamiento con la forma y su búsqueda de referencias que hagan posible construir, el arquitecto sólo tiene una posibilidad: buscar la justificación de la forma que construye en su propia reflexión formal.

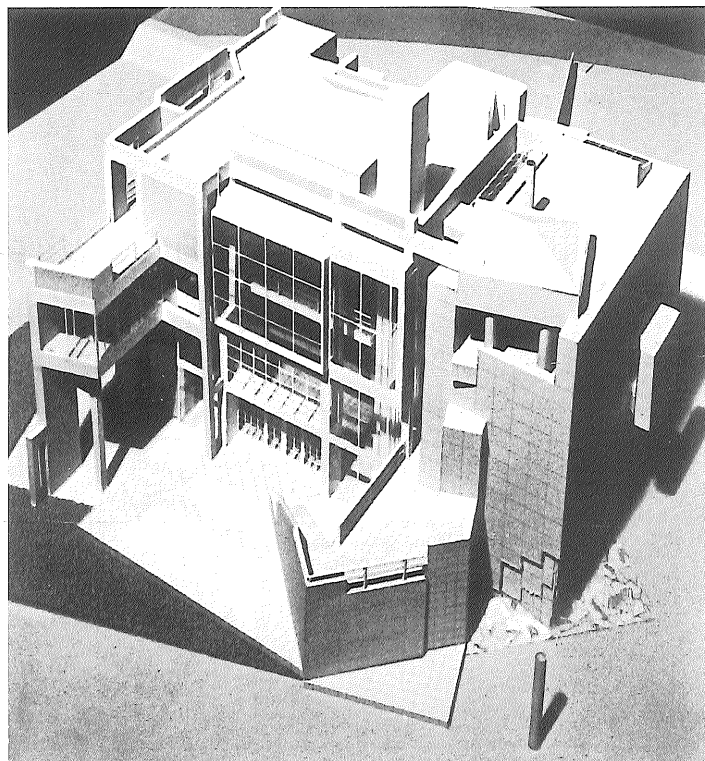
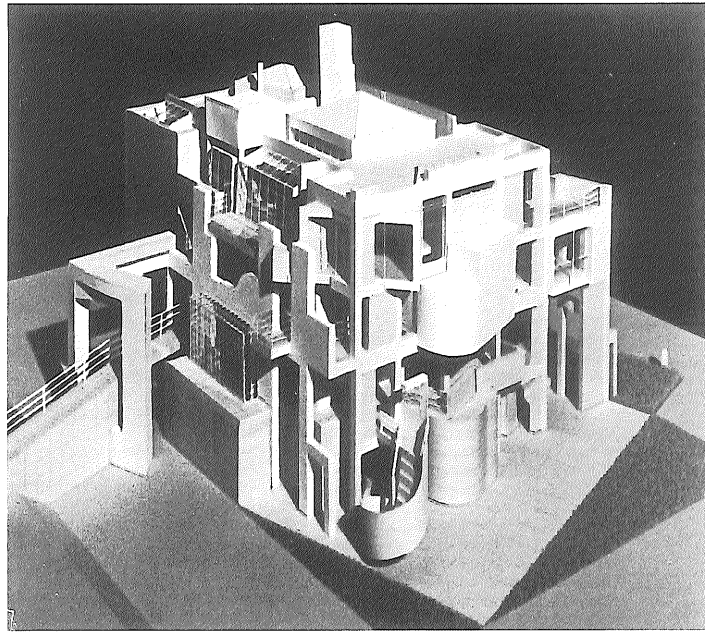
Las teorías o propuestas modélicas que han surgido en los últimos quince años lo han hecho forzadas por esta situación. Como sucede con tantos otros modelos teóricos parciales de nuestra época, estas teorías son al mismo tiempo apoyos necesarios y arenas movedizas sobre las que se erige cualquier obra de arquitectura. Todos los arquitectos somos hoy un poco venturianos, un poco rossianos, etc., porque donde está el compromiso es verdaderamente en la obra concreta. Para las teorías no hay riesgo —como no lo hay para el psicoanálisis o el estructuralismo— porque, cualquiera que sea el resultado del edificio construido a su amparo, la teoría saldrá incólume de la prueba.

La vinculación de la forma arquitectónica y del estilo a la teoría es hoy un hecho inevitable. Ningún arquitecto puede construir sin referencias teóricas, por parciales que éstas sean, y sin que su obra signifique una reflexión sobre la arquitectura, como no puede despojar a sus formas de referencias ni de intención. Ésta es la razón de que nos hayamos referido al academicismo y a la indiferencia estilística como a los peores enemigos de nuestra arquitectura. El academicismo, porque pretende asumir un sistema universal inexistente y la indiferencia estilística, porque impide realizar conscientemente esa opción formal sin la cual no existe verdadera obra de arquitectura.

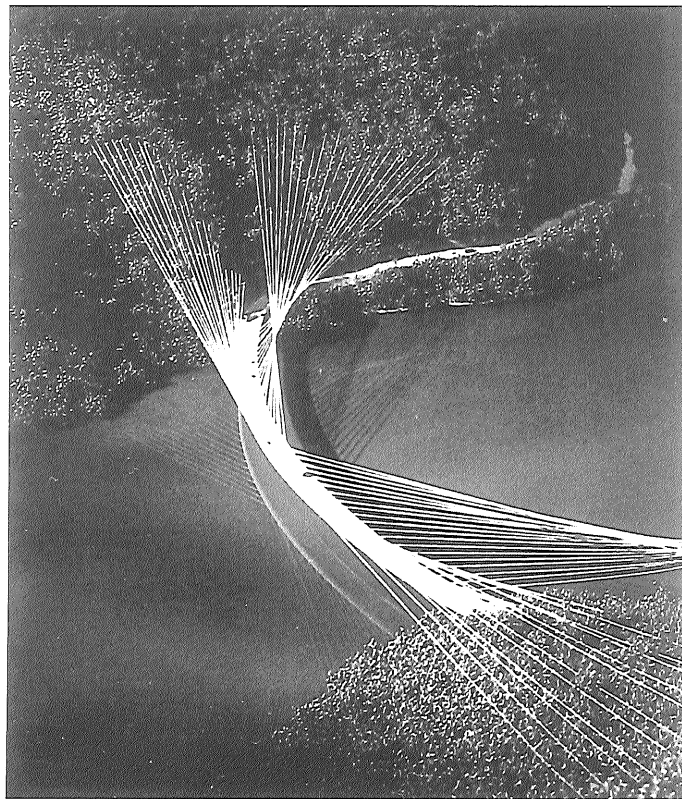
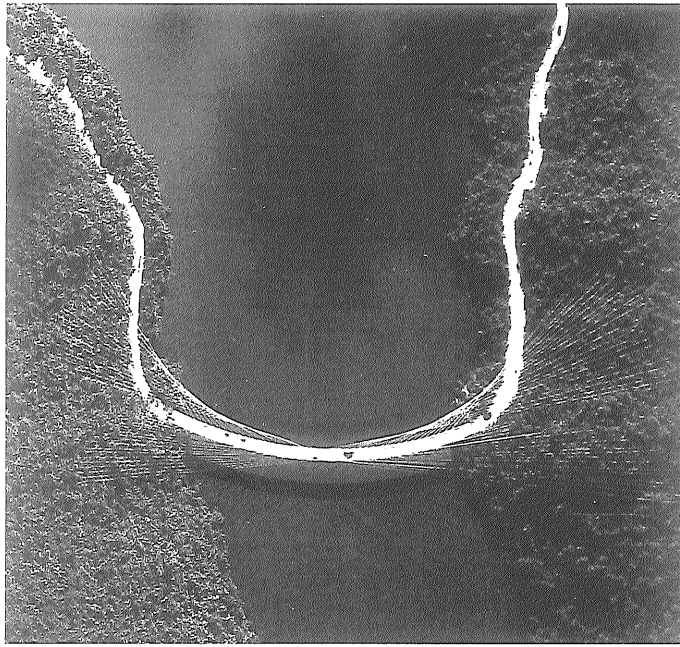
Tal vez la historia del estilo concluya en la arquitectura con ese estilo potente y unitario que fue el Estilo Internacional. Hoy la meta de la arquitectura está en saber aliviar la angustia del individualismo y de la extrema concreción de la forma haciendo que el estilo sea el producto de la reflexión. Nuestra época será una época en la que la arquitectura deberá librar su batalla, mucho más que nunca, en el campo de lo singular, en la soledad de la obra concreta.



Refugio para la Arama Fellowship, Santa Mónica Ca.
Bernard Maquet, 1977.



Pink House.
Edward Mills, 1978.



Puente Ruck-A-Chucky.
Skidmore, Owings & Merrill, 1979.

Bibliografía

PARTE I: Una reflexión sobre el estilo en arquitectura

1. El alcance de la noción de estilo

FOCILLON, Henri:

Vie des Formes.

Librairie Ernest Leroux, París 1934.

KROEBER, A.L.:

El estilo y la evolución de la cultura.

Ediciones Guadarrama, Madrid 1969 (Cornell University Press, Ithaca N.Y., 1957).

2. La batalla de los estilos: la arquitectura inglesa hacia 1860

COLLINS, Peter:

Changing Ideals in Modern Architecture.

Faber & Faber, London 1965 (versión española Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1970).

HITCHCOCK, Henry-Russell:

Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries.

Penguin Books, 1971 (1963).

HITCHCOCK, Henry-Russell:

Early Victorian Architecture in Britain.

Yale University Press, 1954.

LESSING, Gotthold Efrain:

Laocoonte.

Ed. Iberia, Barcelona 1957 (1753).

SUMMERSON, Sir John:

Architecture in Britain 1530-1830.

Penguin Books, 1970 (1953).

SUMMERSON, Sir John:

Victorian Architecture in England (Four Studies in Evaluation).

The Norton Library, New York 1971 (1970).

3. La hibridación estilística: la arquitectura americana hacia 1890

GRADY, James:

"A Question of Style. Houses in Atlanta 1885-1900".

En la revista "Perspecta" n.º 15, 1975.

SCULLY, Vincent:

The Shingle Style and the Stick Style.

Yale University Press, New Haven Conn. and London 1971 (1955).

WHIFFEN, Marcus:

American Architecture since 1780. A Guide to the Styles.

M.I.T. Press, Cambridge Mass. 1969.

PARTE II: Último estilo, el Estilo Internacional

1. La necesidad de forma en la arquitectura moderna

LE CORBUSIER:

Obra Completa 1910-1965.

Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1971 (1965).

MEYER, Hannes:

Hannes Meyer: Bauten, Projekte und Schriften.

Recopilados por Claude Schnaidt.

Arthur Niggli Ltd., Zurich 1965.

SCHMIDT, Hans:

Contributi all'Architettura 1924-1964.

Franco Angeli Editore, Milano 1974 (Berlín 1965).

VAN DOESBURG, Theo:

Principles of Neo-Plastic Art.

Lund Humphries, London 1968 (Bauhausbücher Series, Vol. 6, 1925).

2. Un arquitecto moderno: William Lescaze

HITCHCOCK, Henry-Russell:

Modern Architecture. Romanticism and Reintegration.

Hacker Art Books, New York 1970 (Payson & Clarke Ltd., 1929).

STERN, Robert A.M.:

George Howe. Toward a Modern American Architecture.

Yale University Press, New Haven and London 1975.

3. La arquitectura moderna como Estilo Internacional

HITCHCOCK, Henry-Russell y JOHNSON, Philip:

The International Style.

W.W. Norton & Company Inc., New York 1966 (1932).

HITCHCOCK, Henry-Russell:

"The International Style Twenty Years After".

en "Architectural Record", agosto 1951.

HITCHCOCK, Henry-Russell:

Modern Architecture. Romanticism and Reintegration.

Hacker Art Books, New York 1970 (Payson & Clarke Ltd., 1929).

MODERN ARCHITECTURE INTERNATIONAL EXHIBITION:

The Museum of Modern Art, New York 1932 (Arno Press, 1969).

4. El Estilo Internacional desde la arquitectura actual

HITCHCOCK, Henry-Russell:

Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries.

Penguin Books 1971 (1963).

HITCHCOCK, Henry-Russell y JOHNSON, Philip:

The International Style (Prólogo a la edición de 1966).

HITCHCOCK, Henry-Russell:

"The International Style Twenty Years After"

en "Architectural Record", agosto 1951.

PARTE III: El estilo en el post-modernismo

1. La lucha contra la arquitectura moderna: el arquitecto crítico

BLOOM, Harold:

A Map of Misreading.

Oxford University Press, New York 1975.

ELIOT, T.S.:

Selected Essays 1917-1932

Harcourt, Brace & World Inc., New York 1932.

VENTURI, Robert:

Complexity and Contradiction in Architecture.

The Architectural Press, London 1977 (The Museum of Modern Art, New York 1966).

2. Dos arquitectos contemporáneos: Robert Venturi y Peter Eisenman

LOUIS KAHN, ARCHITECT. Richards Medical Research Building:

Catálogo de la Exposición.

The Museum of Modern Art, New York, junio-julio 1961.

3. La negación del estilo en los estilos arquitectónicos contemporáneos

EISENMAN, Peter D.:

"From Object to Relationship: the Casa del Fascio by Terragni".

En la revista "Casabella" n.º 344, enero 1970.

ZEVI, Bruno:

Erik Gunnar Asplund.

Ed. Infinito, Buenos Aires 1957.

4. El estilo en la arquitectura de los años ochenta: un intento de pronóstico

EISENMAN, Peter D.:

"Post-Functionalism".

En OPPOSITIONS 6, otoño 1976.

EISENMAN, Peter D.:

"The Graves of Modernism".

En OPPOSITIONS 12, primavera 1978.

ROWE, Colin:

Introducción al libro *Five Architects*.

Oxford University Press, New York 1972.

THOMAS, John:

"The Style Shall Be Gothic...".

En "Architectural Review", septiembre 1975.